PII
0584

teatrul

BIBLIOTECA
A[illegible]DEMIEI
[illegible] POPULARE ROMINE

P.I. 27.755/..

8
1958

teatrul

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

P II 0584

teatrul

august 8 1958

anul III

pag

* * * **23 August ne angajează** 3

* * * **Consfătuirea oamenilor de teatru**
Învăţăminte 5

Ciu YAN **Linia revizionistă în literatură şi artă** . 15

Dumitru SOLOMON **Drama cu temă patriotică** 23

Dumitru MICU **Valori realist-socialiste în dramă**
Teatrul lui Aurel Baranga 31

T. ZAMFIR **Respect turneelor!** 43

Mira IOSIF **De ce dibuiri şi echivocuri?**
Întrebări pe marginea unei anchete a revistei „Tribuna" 48

Horia DELEANU **Moscova — Leningrad '58**
Personalităţi regizorale (II): Ohlopkov . . . 52

Radu LUPAN **„Soluţia" mistică în drama Apusului** . 62

SEMNALĂM

Nina CASSIAN — Cîntece şi cuvinte în teatrul de estradă; **Al. POPOVICI** — Spectacole degradate; **Al. P.** — „Circus" nu, nici „Magazin" 68

CRONICA

Mihai FLOREA — Delavrancea în două versiuni; **Gh. MIHAI** — Un spectacol nefinisat; **Ferencz LASZLO** — Un mesaj al libertăţii 77

P.l.277.755/8

BIBLIOTECA ACADEMIEI

INSEMNARI

M. Fl. — La înfiinţarea unui nou teatru ; **Ion HOBANA** Repertoriul : problema nr. 1 şi la „Ţăndărică" ; **Al. P.** Un exemplu ; **Saşa GEORGESCU** — Ambalaje pentru . . . cîrlige 87

MERIDIANE

— M. H. A. T. la Londra şi Paris : un turneu de mare strălucire ; **Ossia TRILLING** — Un moment memorabil la Londra 92

Coperta : Scena finală din Arcul de triumf *de Aurel Baranga* (*Teatrul Municipal*)

Macheta : Toni Gheorghiu

23 August ne angajează

Poporul nostru își amintește astăzi, la 14 ani de la eliberarea sa de sub jugul fascismului, cu vibrația nealterată a emoției, de zilele fierbinți ale insurecției populare, organizată și condusă de P.C.R. în condițiile victoriei hotărîtoare a armatei sovietice asupra armatei hitleriste.

Ne-am încrustat atunci pe răbojul vremii una din cele mai strălucite sărbători, zi care a însemnat sfărîmarea cătușelor hitleriste, eliberarea noastră de lanțurile robiei și de apăsarea întunericului. În acea zi de vară a anului 1944, vîntul domol flutura steagul nostru, înfrățit cu flamura sovietică: soseau ostași, prieteni, frați și eliberatori.

23 August a deschis drum unui lung și nesfîrșit șir de victorii.

Acum 14 ani, bombele avioanelor fasciste, lovind Bucureștii, au distrus și Teatrul Național. Din clipa aceea dureroasă, a devenit limpede că fiecare spectacol ce se va juca pe scenele romînești trebuie să însemne o ripostă puternică adusă fascismului și odioasei ideologii care îl născuse. Într-adevăr, spre cinstea slujitorilor săi, teatrul romînesc, tînărul teatru al poporului muncitor, s-a lepădat de recuzita bulevardieră de altădată, de focurile de artificii ale dramelor de alcov, de falsele sentimente destinate să melancolizeze digestiile unui public restrîns și sătul. El a devenit o tribună a năzuințelor și a idealurilor de frumos ale maselor largi.

Zadarnic țipau mai ieri și răgușesc țipînd și azi în continuare esteții, snobii, propagatorii deschiși sau ascunși ai artei „deasupra claselor", compătimindu-i pe noii noștri spectatori și cerînd pentru ei divertismente, piese la antipodul preocupărilor lor zilnice, pilule de „uitare" a grijilor și frămîntărilor lor. Publicul nostru nou îndrăgește teatrul numai în măsura în care acesta îl învață să guste bucuria înălțătoare a frumosului adevărat, îl învață să cunoască adevărul, îl întărește în munca și în eforturile sale pentru construirea unei vieți mai bune, îi deschide perspectivele luminoase ale socialismului. Luînd aminte la aceste exigențe ale publicului, creatorii — autori dramatici, regizori, actori, critici — se străduiesc, sub îndrumarea și conducerea partidului, să ducă la desăvîrșire teatrul epocii noastre revoluționare, teatrul realismului socialist. În lumina acestor strădanii s-au conturat în conflicte puternice chipurile celor mai înaintați luptători pentru cauza libertății, dreptății și bunăstării celor mulți — oamenii muncii, comuniștii. Eroi ca neînfricatul Mihai Buznea, vulcanicul Pavel Arjoca, Cerchez, ca și alți eroi comuniști și constructori ai socialismului și-au cîștigat dragostea și adeziunea marelui public.

Realitatea concretă social-istorică din țara noastră a constituit și constituie substanța primordială a dramaturgiei noastre noi. Ea s-a realizat și se realizează sub directa îndrumare a partidului. Ea își soarbe seva stimulatoare din izvorul generos în pilde și generator de elan creator al marelui teatru sovietic, cu experiența lui de patru decenii, dobîndită pe drumul artei revoluționare: replicile acide ale Băii care „spală pe birocrați", eșalonul din Trenul blindat, *femeia-comisar din prima* Tragedie optimistă *a istoriei, Hlebnikov, luptătorul pentru apărarea purității și intransigenței comuniste... Spectacolele de înaltă ținută artistică, demonstrația creatoare a înfloririi artei realist-socialiste a M.H.A.T.-ului, a Teatrului Mic, au fost o școală la care oamenii noștri de teatru au cîștigat prețioase și nesfîrșit de bogate învățăminte.*

În orașele mizere de altădată, în provincia anodină și încremenită în turpitudine și ignoranță culturală a anilor de huzur ai burgheziei și moșierimii, e vie ca niciodată flacăra culturii. În toamna aceasta își va deschide porțile în orașul Botoșani, împlinind un vechi gol — secular —, cel de-al 36-lea teatru de proză „Mihai Eminescu". Harta teatrală a țării se întregește astfel, unind pe întregul ei cuprins elanurile creatoare, eforturile pentru promovarea unei culturi noi, socialiste.

Prețuirea artei actoricești, a talentului creator, cunoaște azi cea mai înaltă dovadă manifestată vreodată în istoria teatrului și a culturii noastre. Scos din apatia rutinieră și cabotinism, actorul își verifică și-și perfecționează necontenit mijloacele măiestriei sale, completîndu-și fizionomia artistică în clocotul vieții cetățenești de zi cu zi, în pătrunderea tot mai adîncă în „sufletul revoluționar al poporului", cum spunea Stanislavski. Artiști-cetățeni — dramaturgii, actorii, regizorii, scenografii — dezbat astfel creator problemele complexe ale artei lor, înarmați cu concepția noastră atotcuprinzătoare marxist-leninistă.

Teatrul romînesc, ignorat și disprețuit ieri de guvernanții statului burghezo-moșieresc, și-a cîștigat în acești ani de libertate și renaștere, stima și elogiile confruntărilor internaționale.

Caragiale al nostru, jucat peste ocean; O scrisoare pierdută, *cu actorii noștri, ovaționată la Paris; piesele lui Sebastian, Lovinescu, Mușatescu, Baranga, aplaudate și ele peste hotare; Goldoni, interpretat magistral de romîni în cetatea sa natală, aceasta înseamnă nu numai o triumfală recunoaștere a artei noastre actoricești și a valorilor dramaturgiei noastre, ci și, mai ales, legitimarea prestigiului de care se bucură pretutindeni arta și cultura țării noastre constructoare a socialismului.*

23 August 1958 cere oamenilor de artă să-și intensifice eforturile pentru ducerea mai departe a succeselor de pînă acum. Dezvoltarea artei realist-socialiste e organic legată de lupta pentru întărirea forțelor lagărului socialist, pentru victoria cauzei socialiste. Ea e în același timp legată de lupta care se poartă, pe toate tărîmurile, împotriva ideologiei dușmănoase care încearcă să se infiltreze și să preseze asupra conștiinței noastre. Conștienți de necesitatea fermității noastre ideologice în această luptă împotriva ideologiei dușmănoase, conștienți că atacurile revizionismului contemporan nu ocolesc nici un sector al construcției — economice și culturale — socialiste, artiștii noștri găsesc în documentele Plenarei din 9—13 iunie a Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn îndrumare și întărire. Ei sînt hotărîți — în lumina acestor documente — să facă mai limpede, mai rodnic, din teatrul nostru o școală și o armă de luptă pentru apărarea și întărirea cuceririlor revoluționare ale partidului și clasei muncitoare. Dramaturgii noștri sînt hotărîți să privească mai adînc actualitatea, să transpună în imagini artistice emoționante și convingătoare, vrednice de măreția eroică a acestei actualități, aspectele ei bogate în semnificații și învățăminte noi. Oamenii de teatru sînt hotărîți să aducă pe scenele noastre, mai viu, mai bogat, oamenii noștri noi, cei care în acești 14 ani — în uzine și pe ogoare, în laboratoare și biblioteci — au deschis poporului perspectivele luminoase și apropiate ale socialismului.

Pășim în a 15-a toamnă de muncă și de efort creator în libertate, sub semnul lui 23 August. Libertatea cucerită atunci ne angajează. Conștiința oamenilor a cunoscut — în răstimpul celor 14 ani de viață liberă și de eforturi creatoare — transformări atît de profunde, încît ar fi de neiertat ca această nemărginit de bogată și interesantă zestre de viață și de elanuri să nu fie surprinsă de ochii creatorilor de artă. Bătaia de gong care anunță începerea spectacolului să însemne seară de seară: „Atenție, bat inimile noastre, bat pentru o cauză mare, veniți împreună cu noi..."

„t"

CONSFĂTUIREA OAMENILOR DE TEATRU

Învățăminte

Neștiută marelui public, și în pofida vacanței și concediilor, activitatea în teatre e în plin clocot. Se pregătește viitoarea stagiune. Nu cred să existe factor de răspundere în teatre care să nu fi cumpănit cu seriozitate asupra muncii depuse și asupra realizărilor din stagiunea precedentă și care, acum, în fața noului plan artistic pe care-l înjghează, să nu țină seamă de ceea ce a fost, în această muncă și în aceste realizări, pozitiv și vrednic de continuat și de îmbogățit ; dar mai ales, de ceea ce a fost greșit, nerodnic, neindicat, uneori chiar lipsit de răspundere și deci cerînd grabnică înlăturare. Ecoul dezbaterilor desfășurate la încheierea trecutei stagiuni — în presă și mai cu seamă la Consfătuirea din iulie a oamenilor de teatru — stăruie încă proaspăt și greu de învățăminte .

Deschisă cîteva zile după ședința plenară a Comitetului Central al partidului (din 9—13 iunie) și desfășurîndu-se sub semnul și în lumina înțeleptelor îndrumări conținute în documentele plenarei, consfătuirea a dobîndit dintru început — în substanța și în spiritul ei, în vederile și în luările de cuvînt ale participanților, apoi în concluziile trase de tovarășa Constanța Crăciun, adjunct al ministrului Învățămîntului și Culturii — o însemnătate deosebită pentru viața și rosturile viitoare ale teatrului nostru.

Prin documentele sale recente, partidul a atras atenția asupra unor fenomene de slăbire a vigilenței și combativității politice față de încercările de infiltrare a ideologiei străine, dușmănoase, în rîndurile oamenilor muncii și cu osebire în rîndurile lucrătorilor pe tărîm ideologic. Necesitatea unei neîntîrziate lichidări a acestor fenomene — oriunde și oricînd s-ar manifesta — a apărut ca o îndatorire de nediscutat, drept una dintre cele mai de căpetenie îndatoriri ale noastre. Căci chiar dacă s-au semnalat numai ici și colo, aceste fenomene au tins să întineze puritatea principiilor de viață și de gîndire marxist-leniniste, care ne guvernează, au tins și tind — obiectiv sau subiectiv — să primejduiască revoluția și construcția noastră socialistă, cuceririle și perspectivele mărețe cu care partidul a însuflețit și însuflețește conștiința, convingerile și elanurile poporului muncitor. Partidul ne cheamă de aceea să nimicim prompt și fără șovăire, în noi înșine și în preajma noastră, simptomele de moleșeală ideologică, de împăciuitorism cu pozițiile oportuniste, revizioniste, sub masca îmbietoare a cărora se strecoară de obicei ideologia burgheză în rîndurile noastre. A riposta nimicitor, cu o combativitate niciodată obosită, presiunilor ideologiei străine; a veghea cu atenție permanent trează, ca nu cumva concepția clasei muncitoare, a partidului, despre viață și despre lume, să fie știrbită ori mînjită de influențe dizolvante, derutante, dușmănoase; a lupta oricînd împotriva tentativelor de destrămare, pentru păstrarea și întărirea unității de gîndire, de realizări, de eforturi și năzuințe constructive a poporului nostru muncitor; pentru strîngerea tot mai neclintit încrezătoare în jurul partidului, acestea sînt îndatoriri care țin de condițiile actuale ale luptei de clasă. Sînt îndatoriri care, în nici un caz, nu trebuie să rămînă neîmplinite. Ele se arată ca atare cu atît mai necesar a fi înțelese și împlinite, în lumea oamenilor de artă, cu cît printre oamenii de artă infiltrațiile ideologiei dușmane se vădesc mai lesne posibile.

Consfătuirea oamenilor de teatru și-a axat, de aceea, cu precădere preocupările în jurul problemelor legate de feluritele aspecte deficitare pe planul orientării și fermității ideologice, cîte s-au putut observa în activitatea lor din ultima vreme; în jurul mijloacelor și căilor menite să ducă la înlăturarea acestor deficiențe, la slujirea, fără fisuri, consecventă și fermă, a liniei partidului, a cauzei socialiste. Realizări valoroase și multe au ridicat cu o treaptă, și în stagiunea încheiată, prestigiul scenei, al artei realist-socialiste în teatrul nostru de azi. Pomenite și prețuite după cuviință în referatul de deschidere a consfătuirii, ele au rămas însă subînțelese în discuții și în concluzii. Deoarece, în umbra acestor realizări și succese, au prins să se iște și să se dezvolte semne de slăbire a principialității revoluționare, de delăsare și de confuzie ideologică; un anumit climat, călduț, de autoliniștire — dublat de unele atitudini liberaliste și de unele practici străine ideologiei noastre — a stat adesea la baza dezlegării multiplelor probleme cîte confruntă mișcarea teatrală. Toate aceste scăderi și defecțiuni de ordin ideologic au avut drept rezultat și prezența unor aspecte întunecate, reprobabile, străine peisajului de ansamblu, clar luminat de spiritul socialist, al artelor, al teatrului nostru. Includerea în repertoriu a unor lucrări dramatice lipsite de mesaj, ori purtînd mesaje dubioase, echivoce — ba lansînd și mesaje de-a dreptul dușmănoase; tratarea cu nepăsare, uneori chiar aristocrat-disprețuitoare, a literaturii dramatice originale, care oglindește viața și realitatea zilelor noastre și care e însuflețită de elanul militant, eroic, constructiv al clasei muncitoare; în schimb, lipsa de exigență politică și artistică în fața altor lucrări, promovarea și valorificarea lor de dragul „culorii" ori al „prizei" pe care aceste lucrări le pot avea în fața unui anumit public întîrziat; statornicirea, în munca de conducere a unor teatre, în relațiile dintre factorii artistici ai teatrelor — în secretariatele literare, în consiliile artistice, în gospodărirea teatrelor — a unei ambianțe nesănătoase, stăpînită de vanități și invidii personale, de porniri carieriste; satisfacerea acestor porniri în dauna misiunii înalt-sociale, educative, ce revine teatrului; neglijarea îndatoririi de a cultiva gustul artistic și de a întări și îmbogăți conștiința cetățenească, socialistă, a publicului; neglijarea exigenței politice și artistice, crescute și crescînde a publicului muncitor... iată cîteva din aspectele întunecate ale activității teatrelor noastre care, în pofida succeselor necontestate, nu puteau fi pomenite fără îngrijorare în dezbaterile consfătuirii. Ele trebuiau, de aceea, dincolo de succese, să facă obiectul central al dezbaterilor consfătuirii.

În acest scop, se cerea imperios ca luările de cuvînt — dezbaterile în general — să poarte un caracter profund și decis autocritic. Căci nimeni dintre cei răspunzători de viața și orientarea politică a teatrului nostru (de la organele Direcției Teatrelor și chiar conducerea departamentală a Ministerului Învățămîntului și Culturii, pînă la factorii de conducere și de realizare artistică ai fiecărei instituții teatrale în parte, pînă la autorii dramatici și secțiile de cultură ale sfaturilor populare) nu se poate socoti străin și absolvit (în domeniul activității lui) de greșeli. Din păcate, atari poziții autocritice n-au fost unanim îmbrățișate de către participanții la dezbateri. Ceea ce, firește, nu a fost de natură să ușureze cuprinderea și înțelegerea pînă în adîncuri a problemelor discutate și a soluțiilor pe care aceste probleme le reclamă. Asemenea atitudini periferice au fost însă excepții în totalitatea intervențiilor și n-au înrîurit consfătuirea și concluziile optimiste ce s-au putut trage la încheierea lucrărilor ei. S-a putut astfel recunoaște că în mișcarea noastră teatrală sînt forțe destule și puternice, sănătoase și conștiente, care să poată imprima din nou, neîntîrziat și consecvent, acolo unde se simte nevoia, spiritul principialității, al vigilenței și al exigenței revoluționare, orientarea clar și intransigent marxist-leninistă în îndeplinirea importantelor sarcini care revin teatrului.

*

Teatrul e prin definiție o artă nemijlocit legată de mase. În afara maselor, a publicului, teatrul își deviază, dacă nu-și pierde, pur și simplu, sensul și menirea. Un teatru care nu-și cunoaște publicul, care nu ține seamă de compoziția socială, de cerințele artistice și sufletești ale acestui public, care nu urmărește statornic să slujească acest public, un asemenea teatru nu-și cunoaște ori este potrivnic propriilor lui îndatoriri. Strînsele relații dintre teatru și public au fost în chip firesc pomenite cu insistență la consfătuire. Căci, mare parte din defecțiunile ideologice și artistice cîte s-au putut constata în munca feluriților factori răspunzători de viața noastră teatrală par să se fi datorat tocmai neglijării acestor relații, neluării în seamă sau necunoașterii rolului pe care publicul îl joacă în lumea teatrului. Acest rol, publicul îl joacă nu numai pasiv, *așteptînd* să i se ofere un teatru care să-l miște sufletește, care să-l înalțe, să-l înnobileze, să-l îmbogățească moralmente și să-i mărească bagajul de cunoștințe despre viață, despre lume, despre frumos, să-i țină trează și dîrză conștiința de clasă. Acest rol, publicul îl joacă și activ, *pretinzînd* un teatru care să-i satisfacă exigențele de cunoaștere și maturitatea lui politică și artistică, ori *respingînd* teatrul care-i amăgește aceste exigențe, care-l derutează, care tinde să-l tragă înapoi, spre un gust înapoiat — de care s-a rupt —, spre soluții de viață îndoielnice, moleșitoare, lipsite de orizont, mic-burgheze. Intervenția tov. I. Neleanu, directorul Teatrului de Stat din Orașul Stalin, a fost în acest sens convingătoare. El a distins în promovarea unor lucrări dramatice minore, din care arta lipsește și în care mesajul actualității clocotitoare e, de asemenea, absent sau slab prezentat, o deplasare a celor care *fac* teatru, spre coada publicului, spre satisfacerea gustului pervertit al unui „public" care nu aparține și nu poate să aparțină societății noastre, vremii noastre, culturii noastre, drumului și intereselor noastre.

A face concesii *acestui* „public" înseamnă nu numai a frîna, dar a te împotrivi educației socialiste pe care adevăratul tău public — omul muncii — ți-o pretinde. Înseamnă, pînă la urmă, a face jocul — cu voie sau fără voie — dușmanului de clasă. Aci, în acest joc, făcut, am spune, antipublicului nostru, stă explicația și a faptului relevat de I. Neleanu că piese cum sînt cele care — la începuturile noului nostru teatru realist-socialist — au fost pietre de hotar *(Minerii, Cetatea de foc, Iarbă rea, Cumpăna* etc.), au fost într-o măsură neîndestulătoare mai departe promovate (și scrise). Aci, în acest joc, făcut din moleșeală ideologică, antipublicului, stă explicația includerii în repertoriul Teatrului Național „I. L. Caragiale" a otrăvitoarei *Invitații la castel* (cum s-a vădit din cuvîntul lui I. Masoff, secretarul literar al teatrului). În necugetata desconsiderare a realităților noastre umane, sociale și politice — în fond, în înstrăinarea de public, de puterea lui de înțelegere, de maturitatea și exigența lui — stă explicația „neputinței" de a „lucra pînă la capăt" cu Ana Novac, explicația punerii în scenă a piesei *Ce fel de om ești tu?*, în ciuda pozițiilor ei fățiș antipartinice, pe care le propovăduiește (cum s-a vădit din cuvîntul tov. L. Vrabie, directorul adjunct al Teatrului Municipal din București). Aci stă explicația caracterului uneori haotic, alteori derutant, lipsit de o clară orientare de clasă, socialistă, a repertoriului din ultima stagiune.

*

Pornind de la public, de la necesitatea de a-l sluji, de a-l educa potrivit propriilor lui cerințe, într-un ferm spirit revoluționar, oamenii de teatru au înțeles să cerceteze cu de-amănuntul toate compartimentele complexului sistem de sarcini care se pun slujitorilor teatrului.

Dintre aceste sarcini, cele care privesc repertoriul au stat pe bună dreptate în fruntea preocupărilor. A reieșit limpede că în alcătuirea unui repertoriu just gîndit, creația originală cată să stea pe primul plan. Dar în această privință, după cum în chip serios autocritic au arătat-o dramaturgii Lucia Demetrius și Horia Lovinescu, se cere atît din partea scriitorilor, cît și din partea celor chemați să stimuleze și să promoveze scrisul dramatic original, o neșovăitoare întoarcere cu fața spre cerințele ideologice stringente, pe care partidul și construcția socialismului le pun în fața artiștilor.

„...În ultimul timp", arată cu dreptate Lucia Demetrius, „noi, scriitorii, ne-am îndepărtat de lumea de muncitori și țărani... și ne-am cufundat în lumea intelectualilor... Acest lucru exprimă un refugiu, o alunecare... o răbufnire a ideilor din Apus"... „Avem nevoie de subiecte care să oglindească principalele aspecte ale vieții noastre imediate, care să lovească în racilele lumii trecute și care să ajute la construirea unei lumi noi, a unui om nou", a remarcat Horia Lovinescu, adăugînd: „Lucrurile acestea am evitat în ultimul timp să le spunem, le-am văzut drept banalități..." Îndepărtarea dramaturgilor noștri de la tematica majoră a actualității, de la aspectele esențiale ale realității noastre socialiste, mai ales; slăbirea pozițiilor partinice în tratarea temelor și în rezolvarea conflictelor din piese sînt fapte care — constatate de înșiși autorii lor — nu pot, fără grave consecințe, să rămînă neînlăturate. „Curba descendentă" a creației și inspirației dramaturgilor noștri nu e însă nici ea întîmplătoare. Nu e în afara concesiilor față de ideologia străină, pe care, și în realațiile cu scriitorii, unele elemente din forurile de îndrumare — la departamentul Culturii ca și în incinta teatrelor — le-au practicat. De aceea, dacă e vrednică de reținut chemarea Luciei Demetrius, adresată dramaturgilor, de a-și reîmprospăta și îmbogăți legăturile cu lumea muncitorească din fabrici și de la țară, cu peisajul și problemele ei, o revizuire din partea teatrelor și a forurilor chemate să stimuleze și să promoveze dramaturgia originală, a relațiilor lor cu scriitorii, e și ea neapărat și urgent necesară.

Răspunderea pentru valoarea artistică și ideologic-educativă a dramaturgiei noastre o poartă, firește, dramaturgul. Dar nu numai el, cum a susținut regizorul Mihai Raicu. Teatrele nu pot, nu au voie să stea pasive — într-o atitudine de senină expectativă — față de munca, față de orientarea și realizările autorilor dramatici. Teatrele sînt *datoare* să lege relații tovărășești, de neabătută principialitate și de înaltă exigență partinică, cu scriitorii. Să-i stimuleze la lucru, să le orienteze proiectele, să le promoveze operele (cînd aceste opere ajung, și cu ajutorul teatrelor, să răspundă efectiv cerințelor ideologice, artistice). Teatrele sînt datoare să facă aceasta, pentru că e în *interesul lor* s-o facă. Prezența în actualitate se impune ca obligativitate și teatrelor, cum, pe bună dreptate, remarca directorul

Teatrului de Stat din Oradea, A. Dauer. Nu numai scriitorilor. Căci, funcția teatrelor, esența activității lor, e socială. Dar această funcție socială, realizată în primul rînd printr-o prezență activă în actualitate, teatrele nu o pot împlini în afara unor legături stimulatoare cu dramaturgii, în nepăsare față de ce, cum și pentru cine scriu dramaturgii. Teatrele răspund și ele — solidar cu scriitorii — de dezvoltarea și orientarea dramaturgiei. Atitudinea comodă, rece-dezinteresată, ori afabilitatea formală dar în fond distantă, dacă nu disprețuitoare ; atitudini pe care le-a denunțat, nu fără amărăciune și nu fără îndreptățire, debutantul în scrisul dramatic Vasile Iosif, ca făcînd trăsătura de caracter a unor teatre în raporturile lor cu scriitorii și cu operele lor, asemenea atitudini nu pot duce departe. Ele pot doar stînjeni pasiunea creatoare, pot demobiliza bunele intenții, pot întoarce din drum pașii scriitorului către teatru. Îi pot deruta credințele și îi pot, la o adică, toci ori lenevi condeiul dispus inițial să zugrăvească și să anime pentru scenă, realitățile și oamenii vremii și luptelor noastre. Munca înțelegătoare și consecventă cu autorii presupune și dezvoltă spiritul de răspundere atît la forurile chemate să îndrumeze (conducerea teatrelor, secretariatele literare, consiliile artistice), cît și la scriitorul care nu poate decît să se bucure că o îndrumare principială, partinică, îi însoțește actul de creație. Ea nu se poate împăca cu practica minimei rezistențe, a lipsei de inițiativă, a fugii de răspundere pe care o seamă de teatre au cultivat-o, trimițînd „sus", la organele de control din minister, cu referate de mîntuială sau de complezență, niște texte dramatice (ca *Matematic și precis, Pisicuța* ori altele, citate la consfătuire) certate și cu bunul simț și cu arta și, desigur, cu ideologia noastră, cu cerințele noastre, ale publicului. Buna metodă, de lucru strîns și principial cu autorii, a inaugurat-o — după mărturiile lui A. Baranga — noua direcție a Teatrului Național. Pentru înzestrarea portofoliului dramatic, de perspectivă al teatrului : se discută și se hotărăște în comun — scriitorul și teatrul — asupra temei (asupra temei care *ne trebuie) ;* se stabilește în comun — scriitorul și teatrul — că nu vor fi acceptate piese pseudoactuale, piese „care ar fi putut fi scrise și sta în picioare și acum 60 de ani, și peste care s-a stropit apa îndulcită a cîtorva idei" ; ci numai piese ale căror idei „izvorăsc organic din realitatea zilelor noastre, piese care transmit organic un mesaj mobilizator, revoluționar". Această claritate și intransigență ideologică vor alunga din raporturile dintre teatre și autori, ca și de pe scenele noastre, putința de a mai vedea acele produse dramatice amăgitoare, fals-actuale, steril-lacrimogene, producătoare de rîs gratuit ; acele produse dramatice „cu bărbi, cu suliți și scuturi", pe care Zaharia Stancu, directorul Teatrului Național, le-a veștejit pe bună dreptate pentru anacronismul lor și pentru substanța lor reacționar-evazionistă.

*

Desigur, Zaharia Stancu împotrivindu-se pieselor istorice „cu bărbi și scuturi", nu a înțeles prin aceasta abolirea ca atare a dramei istorice din teatre. Ci că orientarea repertoriului teatral trebuie să ducă spre preponderența lucrărilor actuale cu teme majore actuale. Cît privește drama istorică, poziția directorului Teatrului Național este de asemenea justă, în sensul că viziunea dramatică a trecutului de luptă al poporului, drama istorică pe care se cuvine s-o promovăm, cată și ea să slujească exclusiv clasei muncitoare și nu să ofere prilej „de desfătare reacțiunii". Această subliniere se asociază nemijlocit cu un al doilea capitol privind justa alcătuire a repertoriului. Anume, cu felul în care promovăm și valorificăm moștenirea noastră dramatică.

Firește, concepția leninistă despre însușirea și valorificarea critică a moștenirii culturale, dezvoltată în concluziile consfătuirii, nu a făcut decît să improspăteze niște lucruri teoretic știute de practicienii răspunzători ai teatrelor. Dar față de unele poziții îndepărtate de la învățătura leninistă — constatate în repertoriul trecutei stagiuni (absența aproape totală a lui Caragiale din repertoriu, tendința de a prelua în schimb fără discernămînt piese ale trecutului mai îndepărtat sau mai apropiat, perioada dintre cele două războaie) — a fost binevenit cuvîntul tovarășei Constanța Crăciun: „Valorificăm acele lucrări din trecut care prin conținutul lor pot să ajute la educarea oamenilor, la formarea conștiinței lor de oameni înaintați, la formarea conștiinței lor socialiste".

Acest cuvînt spus răspicat e de natură să pună ordine în gîndirea acelora care — în afara consfătuirii, dar totuși în ambianța fierbinte a dezbaterilor problemelor teatrului — manifestau nostalgii pentru dulcegării anoste și salonarde de tipul *Poezia depărtărilor* de Duiliu Zamfirescu, ori care socoteau preluarea integrală a operelor dramatice din trecut, drept calea indicată pentru dezvoltarea teatrului nostru de azi. Acest cuvînt răspunde, de asemenea, răspicat și celor care au folosit fără discernămînt (ori după criterii străine educației socialiste a publicului nostru) și operele — clasice ori actuale — ale dramaturgiei străine, apusene; el răspunde acelora care au uitat parcă de existența, în continuă și aprigă înfruntare, a celor două culturi în orînduirea capitalistă. Aceștia, nesocotind marele rău pricinuit de punerea pe afiș și pe scenă a unor inepții de succes învechit, apusean (nu mai vorbim de piese de-a dreptul dușmănoase), se extaziază încă în fața numelor și „succeselor" răsunătoare de pe cheiurile Senei sau ale Tamisei, pentru a insista (uneori chiar fără a le cunoaște) să fie incluse în repertoriu pentru că atari „succese" ar asigura pasămite o mare creație... actorului cutare sau regizorului cutare.

Repertoriul e o chestiune de patriotism. A trece cu ușurință peste marea dramaturgie sovietică și peste lucrările dramatice realist-socialiste care oglindesc eforturile, realizările și problemele oamenilor din țările de democrație populară; a trece cu ușurință peste ele, de dragul „formulelor" noi, „contemporane", „moderne", aflate în producțiile burgheze, înseamnă a trece cu ușurință peste înțelesul și peste misiunea patriotică, socialistă, a teatrului.

În ordinea aceasta de idei și de îndatoriri, a fost pe drept discutată și problema programării și valorificării scenice a dramaturgiei originale și, în genere, a operelor care transmit mesaje revoluționare, actuale. A alcătui un repertoriu satisfăcător organizat, dar a promova și a „servi" artisticește numai lucrările în stare să dea satisfacție planului financiar (așadar, lucrările care „merg", cică singure și „la sigur", fără a angaja prea mult sau deloc conștiința cetățenească și eforturile de cunoaștere ale interpreților, regizorilor și artiștilor scenografi) înseamnă practic a alcătui un repertoriu de oportunitate, un repertoriu înșelător. Directorul Teatrului Național din Iași, Traian Ghițescu, a vorbit autocritic despre greșeala în care a căzut, în trecut, bucurîndu-se că teatrul său a îndeplinit planul de casă (dar, vai, „în detrimentul conținutului ideologic" al spectacolelor programate). De asemenea, vorbind în numele Sfatului Popular din Galați, tovarășa Beșliu s-a ocupat îndelung de caracterul ușuratic cu care actorii și regizorii tratează unele lucrări dramatice, disprețuind substanța și semnificațiile lor ideologice, suplinind aceste „lipsuri" prin „artificii de interpretare", prin mijloace spectaculoase de suprafață. Ea a pus însă pe seama nivelului profesional aceste lipsuri, socotind suficientă pentru îndepărtarea lor „creșterea nivelului profesional" al realizatorilor unui spectacol.

Nu încape îndoială că nivelul profesional al artiștilor și creșterea lui continuă sînt datorii de mare însemnătate. Dar nu ipotetica slabă calificare a aparatului artistic din unele teatre poate scuza o proastă montare a, de pildă, *Ziariștilor* la un teatru, și o foarte valoroasă montare a unei „drame de costum" la același teatru. Nu nivelul scăzut al interpreților poate fi adus drept argument într-un teatru care are veleitatea și forțele necesare pentru a monta — bine — *Tragedia optimistă*, dar care se jenează cu felul în care a montat o comedie originală, ori preferă să-și marcheze calitățile artistice nu cu *Tragedia optimistă*, ci cu o comedie — e drept clasică și plină de culoare — care, prin mesajul ei, e mult mai puțin *productivă* pentru conștiința socialistă a spectatorilor. Nu e o chestiune doar profesională programarea pe o întreagă stagiune a cîtorva spectacole (să le numeri pe degetele mîinilor) cu piese care militează puternic pentru cauza partidului (cum sînt *Liubov Iarovaia* sau *Arcul de triumf)* și programarea în aceeași stagiune a unui număr înzecit de spectacole cu piese — chiar dacă progresiste — aduse de peste ocean ori aparținînd trecutului. Între ceea ce și cum a programat Teatrul Municipal din București, ori teatrele din Arad, Timișoara, Cluj (Teatrul Maghiar) și ceea ce și cum au programat teatrele din Constanța, Brăila, Tg. Mureș (acestea stăruind, de-a lungul stagiunii, în promovarea cu precădere a lucrărilor dramatice originale) nu e doar o deosebire de nivel profesional, ci o deosebire de fermitate ideologică, de înțelegere a îndatoririlor politice, patriotice, care incumbă teatrelor, conducătorilor de teatre.

*

Răspunderile conducătorilor de teatre sînt multiple și esențiale. Ele pornesc de la necesitatea de a imprima în viața intimă a teatrelor un *climat* corespunzător sarcinilor înalte — ideologice, artistice, educative — cu care sînt cinstite. Nu poți, într-adevăr, să pretinzi că faci educație cetățenească și artistică publicului, prin repertoriul și spectacolele tale, daca ținuta etică și profesională a colectivului cu care lucrezi nu corespunde, nu ajungi s-o faci corespunzătoare acestei importante și mărețe misiuni.

Dacă secretariatele literare nu ajung a-și împlini cum trebuie datoria, nu izbutesc să atragă, să stimuleze, să orienteze, să promoveze pe autorii dramatici ; să lucreze cu ei în spiritul partinic, cu înalt simț de răspundere ; să contribuie îndestulător și eficient la realizarea unui repertoriu de orientare clar militantă, partinică, socialistă, vina o poartă în dese cazuri directorii de teatre. Căci ei sînt chemați a nu lăsa conținutul adînc ideologic al muncii și sarcinilor secretarilor literari să devieze în practicism îngust, ba chiar — în unele locuri — într-o măruntă corvoadă tehnică administrativă.

Dacă activitatea consiliilor artistice este adesea deficitară, străină de chemarea care le legitimează existența în teatre ; dacă se pot constata, în munca lor, criterii cu totul neprincipiale — familiarism, spirit de grup, carierism (cum arăta directorul Teatrului de Stat din Orașul Stalin, I. Neleanu) — în orientarea repertoriilor ; dacă se poate constata nepăsare, delăsare în activitatea membrilor consiliilor artistice, ori servilism față de opiniile „personalităților" sau față de conducerea teatrului însuși (cum remarca reprezentanta Sfatului Popular din Galați, tov. Beșliu) ; dacă în locul intereselor teatrului, membrii consiliilor artistice își susțin reciproc propriile interese, nu totdeauna compoziția deficitară a consiliilor poate fi făcută răspunzătoare. Ci, de cele mai dese ori, tot directorul teatrului. Acesta e cel dintîi dator să știe că consiliul artistic e un for cu destinație ideologică în viața teatrului, că, așadar, defecțiunile de ordin ideologic petrecute în sînul lui se răsfrîng nemijlocit în viața, în activitatea, în realizările, în ambianța teatrului. Exigență și spirit partinic trebuie și pot fi pretinse și statornicite în lucrările consiliilor artistice, în primul rînd de către directorul teatrului. Acesta poate — și e dator — să cheme la ordine, să pună în discuție, *să determine*, în rîndul membrilor consiliului artistic, îndreptarea sănătoasă a pozițiilor nejuste, adoptate de către unii ori alții dintre acești membri.

E răspunzător directorul de teatru și de disciplina, de ținuta, de etica partinică a colectivului său artistic, de nivelul și conștiința ideologică, profesională, cetățenească a acestuia. Nepăsarea în fața unor atari răspunderi favorizează atmosfera dizolvantă a intrigilor, a bîrfei, a carierismului, a indisciplinei, în rîndul artiștilor; încurajează degradarea artistică a cadrelor artistice, pornirile nevrednice — ca refuzul de roluri, lipsa de respect față de repetiții, față de spectacole, față de public, spiritul mercantil și individualist în artă, atîtea racile care șubrezesc forța creatoare a unui teatru, care îi minează prestigiul și-l împiedică să-și ducă cu cinste, la bună împlinire, sarcinile. Asemenea racile sînt cu osebire moștenirea unui trecut de tristă amintire în teatre; ele țin de morala și moravurile specifice teatrului burghez. Persistența lor în unele colective teatrale de azi — așa cum le-a înfățișat Niky Atanasiu — dovedește prezența activă a presiunii dușmane în conștiința artiștilor din aceste colective și slaba lor opoziție în fața acestei presiuni, dacă nu chiar împăcarea cu ea. Directorul trebuie să-și dea cel dintîi seama de adevărul amintit de tovarășa Constanța Crăciun că „nu se poate merge înainte cu oameni, în colectivul artistic, care rămîn în urmă, care rămîn rupți de realitatea vieții, care rămîn înapoiați și uneori inculți". Și el, directorul, în primul rînd, e chemat să ia măsurile necesare pentru a statornici în teatrul pe care-l conduce, climatul sănătos, comunist, de emulație, de disciplină, de muncă rodnică, spiritul și orientarea ferm partinică în viața particulară, profesională și obștească a colectivului său artistic.

*

Răspunderile pentru orientarea justă a muncii și realizărilor teatrelor noastre revin însă și altui factor. Asupra lui s-au oprit mai toți participanții la consfătuire. E vorba de critica dramatică. Nu se poate spune că în ultimii ani critica dramatică n-a fost prezentă — abundent prezentă — în mișcarea teatrală. Presa cotidiană, publicațiile periodice destinează, mai fiecare, un spațiu larg problemelor și activității teatrelor. A fost salutată și apariția unei publicații de specialitate — revista „Teatrul" — în paginile căreia să-și găsească, cu exclusivitate, cu competență și în spirit constructiv, ecou și aprecieri, îndrumare critică și stimulare creatoare, fapta de artă a teatrelor noastre și a scriitorilor noștri de teatru. E dovada marii însemnătăți și prețuiri ce se acordă de către partid și guvern criticii dramatice, ca unui însoțitor constant și apropiat al teatrului, pe drumul și în împlinirea misiunii lui politice și artistice.

Iată însă că o seamă de poziții și teze susținute de criticii teatrali (semnalate printre alți participanți la consfătuire chiar de unii critici de teatru ca Andrei Băleanu, Mihnea Gheorghiu etc.) au dovedit că și pe acest tărîm fermitatea ideologică, principialitatea marxist-leninistă, spiritul de partid au fost deficitare. Tratarea problemelor artei și literaturii dramatice s-a făcut pe alocuri nu de pe poziția liniei partidului, ci cu vederi și mijloace impresioniste, neprincipiale, neștiințifice, caracteristice criticii burgheze.

Cu osebire a fost criticată revista „Teatrul". Consfătuirea și concluziile au semnalat pe bună dreptate marile și multele greșeli ale revistei, a cărei prezență în viața teatrului nostru din ultimii doi ani a fost, prin conținutul ei, prin optica ei, prin felul cum aborda fenomenul teatral, ca și prin manieră și stil, mai curînd o piedică decît un sprijin, mai degrabă un mijloc de derută decît de orientare. De la chipul rupt de viață, de nevoile și preocupările imediate ale mișcării teatrale în care se înfățișa revista, pînă la prețiozitatea izbitoare a limbajului (mascînd adeseori sărăcie și rătăcire de idei) în care erau scrise materialele apărute, se resimte, în trecutele pagini ale „Teatrului", lipsa de înțelegere a rostului politic cu care revista a fost investită, în descifrarea și comentarea creației teatrale, înstrăinarea ei de linia partidului, o ezitare vădită de a respecta — pînă și în terminologia elementară a esteticii marxist-leniniste — linia, îndrumarea partidului, cauza realist-socialistă a literaturii noastre dramatice și a artei noastre teatrale. Problemele de frunte ale teatrului și dramaturgiei noastre — problemele repertoriului, ale creației originale, ale orientării acestei creații, ale stimulării și dezvoltării ei; problemele de viață interioară în teatre — de etică comunistă, de gospodărire a teatrelor — și-au găsit arar — și formal dezbătute — loc în paginile pretins docte și „specialiste" ale revistei. În pofida repetatelor atrageri aminte (sezisări din partea cititorilor, critici din partea forurilor îndrumătoare); împotriva chiar a criticii venite din partea organului C. C. al P. M. R., „Scînteia", revista „Teatrul" a continuat să apară, vreme de luni în șir, cu aceeași indiferență față de sarcinile ei: lipsită de combativitate de clasă, practicînd eclectismul și superficialitatea în tratarea problemelor de specialitate, pasivitate față de fenomenul teatral imediat, urmărind fără simț de răspundere mișcarea teatrală în genere, neluînd decît rareori și timid, atitudine împotriva ideologiei burgheze, împotriva influențelor acestei ideologii în lumea teatrului, în fond, practicînd împăciuitorismul față de ea.

Încetineala cu care revista a pornit în ultima vreme să-și îndrepte gravele greșeli se explică dacă se ține seamă de caracterul superficial cu care conducerea revistei a socotit la consfătuire să și le recunoască autocritic.

De lipsă de fermitate și principialitate de clasă s-au făcut vinovați și alți critici dramatici. Paginile consacrate teatrului în revista „Contemporanul" au găzduit adesea cronici obiectiviste, impresioniste, echivoce, nefundate pe temeiuri științifice. Cronica teatrală a „Contemporanului" n-a luat întotdeauna și cu promptitudine poziție împotriva spectacolelor și pieselor ratate din punct de vedere ideologic. Ba uneori, le-a și elogiat.

Este evident că scriitorii din domeniul criticii dramatice trebuie să treacă fără șovăire la folosirea esteticii marxist-leniniste ca unică bază de orientare în judecarea și valorificarea creațiilor teatrale asupra cărora sînt chemați să dea seamă. Numai așa ei vor putea să nu se simtă vinovați de defecțiunile ideologice care s-ar semnala în repertorii, în scrisul dramatic, în politica programărilor și a valorificării artistice a spectacolelor, în viața teatrelor. Misiunea criticii este una de propulsare. Ea cată să ajute, să dezvolte viața teatrului, să descopere din timp și să înlăture din calea ei tot ce ar putea s-o dezorienteze, tot ce ar încerca să-i slăbească puterea de influențare în masă. Oamenii de teatru urmăresc cu încredere și stimă opiniile criticilor dramatici. Critica dramatică trebuie de aceea să se pronunțe cu deferență leninistă față de oamenii de artă, dar și cu competență și cu intransigență leninistă față de creația lor. Ea trebuie să dea cu operativitate răspuns întrebărilor pe care oamenii de teatru și le pun; să judece potrivit cu interesele și neabătut de pe pozițiile partidului și clasei muncitoare, viața, realitățile, oamenii și faptele din lumea teatrului. Numai astfel contribuția criticii dramatice va putea pretinde că e justă, că și-a făcut datoria, că e pozitivă, rodnică.

*

Vorbind de răspunderi, consfătuirea și concluziile au subliniat și rolul care în ultima vreme revine secțiunilor de cultură ale sfaturilor locale, în orientarea ideologică, în buna gospodărire a teatrelor. Responsabilitatea sfaturilor populare e, fără îndoială, nu exclusivă. Tendințele de autonomie manifestate în unele locuri, din partea sfaturilor populare, sînt, fără îndoială, greșeli. Sfaturile populare nu pot ignora, nu pot trece peste controlul și sprijinul forurilor centrale de stat. Dar nici tendințele de timiditate, de autosubapreciere, manifestate în alte locuri, nu sînt reocmandabile. Sub pretextul „libertății de creație" ce se lasă artiștilor, ori din teama de a nu fi taxați incompetenți în problemele artei, activiștii culturali ai unor sfaturi populare şi-au teşit sau şi-au pierdut chiar, fermitatea ideologică. Asemenea atitudini de subapreciere au dus la abandonarea liniei partidului în rezolvarea problemelor ideologice ale actului artistic. Datoare să se ocupe şi de problemele de conţinut care se pun teatrelor, sfaturile populare nu pot însă să exercite după cuviinţă, controlul şi îndrumarea, dacă nu găsesc din partea teatrelor înseşi, o întîmpinare cuviincioasă, o atitudine tovărăşească de conlucrare. Sprijin sfaturilor populare se cuvine să vină şi din partea forurilor centrale, în lămurirea diferitelor probleme ce li se pun în raporturile lor cu teatrele. În chipul acesta, se va ajunge la uşurarea teatrelor în munca lor pentru o justă alcătuire şi politică a repertoriilor, pentru o rodnică legătură a teatrelor cu spectatorii, pentru o justă rezolvare a problemelor financiare şi a problemelor de cadre. Se vor lichida mai grabnic astfel o seamă de fenomene negative, de care s-au putut plînge teatrele (în viaţa lor intimă — cum sînt abaterile de la etica comunistă a colectivelor artistice —, ori abaterile de la sarcinile financiare, cheltuielile irosite în van pentru spectacole rebutate din cauza conţinutului lor greşit ideologic etc.). Se vor lichida de asemenea o seamă de fenomene ciudate, de care se plîng în ultima vreme spectatorii (în faţa abundenţei neîngăduitelor şi totuşi reprezentatelor producţii de estradă, în care trivialul şi platitudinea, prostul gust şi criticismul calomnios înlocuiesc umorul, satira sănătoasă, divertismentul deopotrivă odihnitor şi instructiv). O.S.T.A., pe drept criticată la consfătuire, va fi astfel ajutată să sfîrşească de a încuviinţa şi gira asemenea jigniri aduse şi artei, şi moralei, şi publicului.

*

Multiplele şi complexele probleme dezbătute la consfătuire s-au încheiat, după cum se vede, cu tot atît de multiple şi preţioase învăţăminte. Căile de soluţionare a problemelor care au făcut obiectul consfătuirii, aşa cum, în lumina dezbaterilor, le-au înfăţişat concluziile, se cer avute în seamă consecvent şi permanent de toţi slujitorii teatrului nostru. Ei alcătuiesc în ţara noastră un colectiv larg şi preţuit de forţe, conştiente de virtuţile şi de chemarea lor. Pentru înlăturarea slăbiciunilor ideologice, pentru întărirea fermităţii partinice a mişcării teatrale, aceste forţe trebuie să se mobilizeze la luptă pentru afirmarea neclintită a concepţiei clasei muncitoare, a partidului, în mişcarea teatrală, pentru promovarea cu exigenţă neclintită a realismului socialist în teatru; pentru înscăunarea unei viguroase combativităţi de clasă în lupta împotriva înrîuririlor şi încercărilor de infiltrare a ideologiei duşmănoase în teatru — în dramaturgia noastră, în repertoriile noastre, pe scenele noastre, în viaţa de fiecare zi a teatrelor noastre şi a practicienilor noştri teatrali. Participanţii la consfătuire — activişti în forurile conducătoare de stat, directori de teatre, autori şi critici dramatici, actori, regizori, membri în consiliile artistice, secretari literari — au demonstrat în numele lor, ca şi în numele celor care n-au participat la consfătuire, hotărîrea de a împlini aceste sarcini menite să contribuie la grăbirea construirii socialismului, să slujească neprecupeţit marea cauză a partidului, a păcii, a socialismului. În lumina acestor perspective, au trimis oamenii de teatru Comitetului Central al partidului o telegramă prin care se angajează solemn să fie demni de încrederea, de preţuirea, de aşteptările partidului şi, recunoscători faţă de îndrumarea lui, să fie demni de clasa muncitoare, de poporul nostru muncitor.

CIU YAN

Linia revizionistă în literatură şi artă*

Datorită diferenţelor în poziţia de clasă şi concepţia despre lume, există o deosebire fundamentală între noi şi extremiştii de dreapta burghezi, în privinţa literaturii şi artei. Există două linii. Una, potrivit căreia literatura şi arta trebuie să slujească interesele muncitorilor, ţăranilor şi tuturor oamenilor muncii, să dea adevărata expresie vieţii şi luptelor lor şi, într-un fel care să fie pe înţelesul şi pe placul lor, să le ridice cugetul şi simţirea şi să le sporească încrederea în capacitatea lor de a construi o viaţă nouă. Literatura şi arta de acest fel accelerează dezvoltarea socială şi progresul. Aceasta este linia socialistă în literatură şi artă, pe care noi o sprijinim ; aceasta este, de asemenea, linia marxistă. Cealaltă linie este cea potrivit căreia literatura şi arta nu trebuie să slujească interesele şi nevoile maselor largi, ci numai pe acelea ale unui grup restrîns, exprimînd doar personalitatea scriitorului sau artistului, dînd satisfacţie aspiraţiilor lui la renume şi beneficii, răspunzînd exigenţelor unei minorităţi. În loc să ridice entuziasmul revoluţionar al maselor, aceasta îi subminează spiritul de luptă. Literatura şi arta de acest fel nu grăbesc dezvoltarea societăţii, ci o întîrzie. Aceasta este linia burgheză în literatură şi artă, linia sprijinită de cei de dreapta, linia antimarxistă sau revizionistă.

Punctul de vedere proletar asupra literaturii şi artei a fost întotdeauna diametral opus aceluia al reacţionarilor burghezi. Într-adevăr, din lupta dintre aceste două puncte de vedere a crescut literatura socialistă. Literatura socialistă este literatura cu adevărat a oamenilor muncii ; ea atrage în rîndurile sale pe toţi acei scriitori care sînt însufleţiţi de marele ţel al socialismului şi care doresc să slujească pe oamenii muncii ; în acelaşi timp, ea este neîncetat supusă atacurilor, calomniilor şi luării în rîs de către aristocraţia literaţilor burghezi.

De mai bine de 20 de ani, mişcarea literară proletară din ţara noastră a rezistat sălbaticelor persecuţii la care a fost supusă de cercurile conducătoare reacţionare şi a dus o luptă aprigă împotriva exponenţilor literari de tot felul ai claselor exploatatoare. Am nimicit literatura feudalo-compradorescă şi literatura fascistă ; am respins şi am dat peste cap falsele acuzaţii aduse de Societatea „Luna Prosperă“, de Grupul al treilea [1] şi de celelalte clici literare burgheze. De atunci, aşa cum spunea Lu Hsun, mişcarea literară a proletariatului a devenit singura mişcare literară din China. Nici una din clicile sau coteriile literare reacţionare nu i s-au putut împotrivi.

...Burghezia nu va renunţa niciodată la atacurile sale împotriva literaturii şi artei socialiste. În cursul de curînd pornitei campanii anticomuniste din străinătate şi din China, literatura şi arta socialistă au fost ţinta unor noi atacuri. Revizioniștii s-au ridicat să încrucișeze spada cu noi. Cei mai mulți dintre ei nu au atacat fățiș literatura și arta socialistă, ci au recurs la metode oarecum abile. Ei au izolat și au exagerat unele greșeli din literatura și arta noastră, pentru a ponegri arta și literatura socialistă. Extremiștii de dreapta și revizioniștii chinezi i-au maimuțărit pe autorii burghezi reacționari din străinătate, calomniind literatura socialistă din Uniunea Sovietică și din țara noastră. La conferința redactorilor de publicații literare, care a avut loc în 1956, Fen Sueh-fen a afirmat că spiritul literaturii sovietice în drumul ei spre socialism nu se ridică la umanismul vechii literaturi ruse. Liu Șao-tan[2], făcîndu-se ecoul ideilor lui, a declarat într-o cuvîntare la Conferința de propagandă ținută la Pekin în 1957, că literatura sovietică din ultimii 20 de ani a scăzut sub nivelul precedenților 20 de ani și că literatura chineză și-a pierdut de asemenea calitatea în cei 15 ani de la Consfătuirea din Yenan cu privire la artă și literatură. Vu Tsu-kuan pretinde că activitatea culturală s-a înrăutățit de la eliberare mai mult ca oricînd înainte de această perioadă.

---

* Fragment prescurtat al capitolului *Linia revizionistă în literatură şi artă,* din expunerea „O mare dezbatere pe frontul literar“, făcută în faţa scriitorilor comunişti ai Uniunii Scriitorilor din China, în septembrie 1957. Apărută în „Literatura chineză“ nr. 3, mai/iunie 1958.

[1] Societatea „Luna Prosperă“ era un grup literar al burgheziei reacţionare din China, care a fiinţat prin anii 1930. Grupul al treilea avea un cerc literar anticomunist, duşman al poporului. El era alcătuit din renegaţi ai scriitorilor de stînga şi, mai tîrziu, a colaborat cu reacţionarii gomindanişti.

. . .Principalele argumente ale extremiștilor de dreapta și revizioniștilor burghezi, aduse împotriva literaturii și artei socialiste, sînt menite să infirme sau să subestimeze realizările lor, să declare că nu sînt veridice, că nu există „libertate pentru activitatea creatoare". Este cu totul evident, însă, că aceste atacuri se dau nu numai împotriva artei și literaturii, ci împotriva întregului sistem socialist.

Cum ar trebui să apreciem realizările literaturii socialiste?

Literatura socialistă reprezintă un nou fel de a scrie, fără seamăn în istorie. Nici o literatură dinainte, din nici o altă epocă, nu se poate măsura cu ea. Foarte puține opere literare din trecut și-au propus drept temă principală, munca și lupta muncitorilor și țăranilor. Adevăraților truditori, care au creat sănătatea materială și spirituală a societății, nu li s-a acordat poziția pe care o meritau în literatura din trecut. În schimb, cei mai mulți dintre scriitori s-au ocupat de moșieri, de nobili, de negustori, de burghezie și de purtătorii ei de cuvînt pe tărîm politic și pe tărîmul ideilor. Aceasta n-a fost un lucru drept. Literatura socialistă a adus o schimbare fundamentală în această stare de lucruri, lipsită de rațiune. Principalul țel al literaturii socialiste este de a-i sluji pe oamenii muncii. Cu un entuziasm nețărmurit, ea afirmă și slăvește lupta eroică a clasei muncitoare. Ea oglindește noile relații dintre oameni într-o societate socialistă, noua morală și noile moravuri, pe omul nou care, treptat, se scutură de influența vechii societăți, noile caractere și lupta pe care ele o dau împotriva instituțiilor și ideilor perimate. Nici o altă literatură dinainte nu a adus o atît de puternică afirmare a vieții și realității ca literatura socialistă, nu a arătat o încredere atît de fermă în om și în viitorul lui, o astfel de încredere în capacitatea creatoare nețărmurită a poporului. Nici o altă literatură dinainte nu a cunoscut o atît de totală libertate de gîndire și simțire și nu a dovedit un astfel de optimism, un astfel de eroism și aspirații atît de înalte. Ca metodă pozitivă de educație morală, literatura noastră este sprijinită și iubită de cercurile cele mai largi. Circulația unei cărți bune se ridică la mai multe sute de mii, iar la un film bun asistă astăzi zeci de milioane de oameni. Nimic din trecut nu se poate măsura cu aceste lucruri. Acum, cînd poporul a devenit stăpînul culturii sale, el poartă un interes viu acestei culturi și o consideră drept parte importantă și integrantă a marelui său program de construcție. Scriitorii nu mai stau nici deasupra și nici laoparte de popor, ci în sînul lui, pentru că ei consideră ca o sarcină sfîntă să stea în strînse legături cu masele și să scrie cum pot mai bine despre ele. Poate, oare, cineva să nege că o asemenea literatură este mai avansată și mai nobilă decît oricare alta dinainte?

Marile realizări ale literaturii socialiste nu pot fi împrăștiate, date laoparte de nimeni. Unii scriitori burghezi din Occident și unii revizioniști din democrațiile populare au profitat de criticile aduse împotriva lui Stalin la cel de al XX-lea Congres al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, spre a spune după aceea că literatura sovietică „a ajuns la un impas". După părerea lor, realismul socialist a dovedit că literatura sovietică a „mers în jos" și că realismul socialist a fost un slogan „născocit" de o minoritate, cînd în realitate nici nu a existat un asemenea fel de a scrie. Unii dintre ei nu numai că s-au împotrivit liniei socialiste în literatură, dar, influențați de modernism și de alte curente decadente de gîndire, la modă azi, au negat cu totul realismul, calificîndu-l drept „depășit". Dar afirmațiile lor nu pot ciunti cu nimic gloria literaturii sovietice; ele demască, în schimb, doar părerile și prejudecățile lor burgheze reacționare. Literatura și arta sovietică îi învață și îi însuflețesc pe cititorii din întreaga lume, prin concepția lor avansată despre lume şi prin spiritul *lor* revoluţionar ; literatura şi arta sovietică au însufleţit nenumărate mii de oameni să se îndrepte spre revoluţie şi au învăţat nenumărate mii de oameni cum să construiască o viaţă nouă. Dezvoltarea literaturii multinaţionale din Uniunea Sovietică este un alt fenomen, de asemenea nemaipomenit pînă acum. Minorităţile naţionale, care pînă acum nu aveau o limbă a lor scrisă, îşi au acum literatura lor proprie şi scriitorii lor. Care altă literatură a putut aduce o atît de mare contribuţie omenirii ? Care altă literatură a putut avea un fundament de mase atît de larg ? Cine poate tăgădui valoarea ei ?

---

[2] Scriitor de dreapta.

Nu încape tăgadă că literatura sovietică este marele pionier al literaturii proletare mondiale şi că realismul socialist marchează un nou capitol în dezvoltarea culturii omenirii.

Sub conducerea partidului, şi literatura noastră a respectat întotdeauna realismul socialist ca pe cel mai sănătos principiu de a scrie şi a luat ca model operele sovietice. Desigur, învăţînd de la Uniunea Sovietică, noi nu trebuie s-o imităm într-un mod dogmatic şi mecanic : ci, să ne apropriem experienţa ei, în funcţie de situaţia noastră actuală, să dăm dovadă de o judecată independentă şi de o analiză amănunţită. Întrucît literatura socialistă nu poate creşte şi înflori decît pe propriul ei pămînt, *ea* trebuie să ducă mai departe, cu spirit critic tradiţia naţională şi să dezvolte un stil naţional. În acest sens s-au îndreptat totdeauna strădaniile noastre. Datorită faptului că literatura noastră este legată de clasa cea mai înaintată, de ideile şi sistemul social cel mai înaintat, dezvoltarea sa într-o scurtă perioadă a fost nemaiîntîlnit de mare. Extremiştii de dreapta pretind că azi nu se scrie mult, că avem puţine piese şi că stăm mai prost ca înainte, pe toate tărîmurile. E adevărat că, în ce priveşte cultura destinată moşierilor, aristocraţilor şi domnilor burghezi, nu numai că ea a descrescut, dar e pe cale să dispară cu totul. Cultura necesară oamenilor muncii însă, departe de a descreşte, este mai mare ca oricînd înainte. Faptul acesta este limpede pentru oricine, cu excepţia extremiştilor de dreapta, care închid ochii cu bună ştiinţă în faţa faptelor. Noua noastră literatură şi artă pătrund treptat în fabrici, la sate, în rîndurile armatei. Numărul scriitorilor proveniţi din clasa muncitoare sau din familiile de ţărani, ori al acelora care se află în procesul de producţie, este în continuă creştere. Scriitori talentaţi au apărut, de asemenea, în rîndurile minorităţilor naţionale. Tot mai multe opere literare sînt create de muncitori şi ţărani în timpul lor liber. Avem sute de mii de echipe teatrale săteşti şi zeci de mii de piese scrise de ţărani. Extremiştii de dreapta, bineînţeles, dispreţuiesc operele scrise de mase, dar din această activitate culturală de azi a poporului putem vedea viitorul literaturii şi artei chineze. Noi am subliniat întotdeauna necesitatea de a populariza literatura şi arta, şi am încurajat dezvoltarea pe scară largă a producţiei literare, scrisă de muncitori şi ţărani în timpul lor liber. Această linie de mase în literatură şi artă este o chezăşie că, pe acest tărîm, se va marca o activitate tot mai intensă şi se va atinge un nivel tot mai înalt. În această privinţă nu am fost niciodată mulţumiţi de rezultate, pentru că ele sînt încă mult sub aspiraţiile şi nevoile poporului. E neîndoios că nu avem încă decît prea puţine opere valoroase şi că puţini dintre scriitorii noştri au fost în stare să egaleze, ca să nu vorbim să depăşească, pe marii noştri înaintaşi. Multora dintre scriitorii noştri le lipseşte, încă, capacitatea de a oglindi spiritul caracteristic al acestei societăţi şi al acestei epoci, într-o formă artistică superioară. Dar nu e nimic ciudat în aceasta. E nevoie de o bună bucată de vreme pînă ce literatura unei epoci noi să ajungă la maturitate.

Literatura socialistă este încă relativ tînără. Au trecut abia 50 de ani în istoria literaturii sovietice, de cînd Gorki a publicat, în 1907, *Mama*. Iar în ce priveşte noua mişcare literară din China, au trecut mai puţin de 40 de ani de la *Mişcarea din 4 mai ;* la drept vorbind, abia de la Consfătuirea din Yenan, în legătură cu arta şi literatura — care a avut loc acum mai bine de 15 ani — s-a adoptat în mod limpede şi conştient linia de a sluji pe muncitori şi ţărani, socialismul. Faţă de cele două milenii de literatură feudală în China şi faţă de cei 400 sau 500 de ani de literatură burgheză în Europa, aceasta este o perioadă foarte scurtă. Cum putem oare folosi aceeaşi unitate de măsură spre a cîntări realizările înfăptuite în secole, şi pe acelea ale cîtorva decade ? Dar atunci cînd scriitori noştri vor dobîndi o înţelegere deplină a epocii în care trăim, şi se vor integra în mod real în masa oamenilor muncii, atunci cînd ei vor stăpîni pe deplin minunata noastră moştenire literară şi cînd literatura va avea o bază nouă, fermă, de masă, literatura socialistă se va dezvolta cu repeziciune şi va întrece literatura tuturor celorlalte epoci, nu numai în ce priveşte conţinutul, dar şi din punct de vedere al formei artistice. Am avut întotdeauna încredere în acest lucru şi, zi de zi, noi creăm condiţiile necesare atingerii acestui scop.

...Cum trebuie oare să abordăm problema veridicului în artă și literatură? Fără îndoială, ele trebuie să fie veridice, altminteri n-au nici o valoare și poporul n-are nevoie de ele. Problema este: ce este veridicul? De pe ce poziție trebuie scriitorul și artistul să înfățișeze adevărul și care trebuie să fie obiectivul lor?

În primul rînd, trebuie spus că literatura și arta socialistă sînt cele mai veridice din lume, deoarece clasa muncitoare este cea mai înaintată clasă și nu s-a temut niciodată să dezvăluie adevărul despre viață. Numai clasele exploatatoare, care vor să lege la ochi poporul, au nevoie să aștearnă un văl peste adevăr. Numai literatura și arta socialistă dau expresia adevărată realizărilor epice ale maselor, care — prin muncă și prin luptă — schimbă fața lumii și pe ele însele în acest proces; numai ele dau o imagine complexă a fenomenului luptei de clasă, care împinge înainte societatea, și a luptei dintre nou și vechi. Această literatură și această artă au mișcat inimile a zeci de milioane de oameni ai acestei noi ere. Care altă literatură din lume poate fi mai veridică decît aceasta?

După cum se știe, literatura și arta reflectă viața, iar în actuala viață sînt contradicții de mai multe feluri. Marxismul ne învață că principalele contradicții sînt acelea dintre om și natură, și dintre om și om. Aceste două contradicții își găsesc expresia în procesul de producție și în lupta de clasă; după ce clasele sînt abolite, ele se exprimă în lupta dintre nou și vechi. Tovarășul Mao Țze-dun a subliniat că, atunci cînd ne ocupăm de contradicțiile din societatea omenească, trebuie să fim cu multă luare-aminte și să facem o deosebire între aceste două tipuri diferite: contradicțiile dintre popor și dușmanii lui, și contradicțiile din sînul poporului. Literatura și arta noastră ne-au dat minunate imagini ale luptei eroice a poporului împotriva opresorilor și exploatatorilor. Dar o sarcină fără precedent pentru scriitorii și artiștii noștri de astăzi, cuprinzînd o întreagă serie de noi probleme, este aceea de a oglindi modul cum poporul nostru, după ce a devenit stăpîn pe soarta sa, găsește soluția potrivită pentru contradicțiile din sînul lui, înlătură influențele adînc înrădăcinate ale vechii societăți, statornicește relația justă dintre individ și colectivitate, face ca ceea ce este înaintat să biruie ceea ce este înapoiat și duce înainte, cu el, pe cei rămași în urmă. Rezolvarea acestor probleme necesită ajutorul literaturii și artei socialiste. Și tocmai acestea sînt punctele în privința cărora extremiștii de dreapta și revizioniștii încrucișează spada cu noi. Atunci cînd dogmaticii refuză să vadă că există contradicții în sînul poporului, ei cad în mod inevitabil în „teoria lipsei de conflict" în literatură și artă, ceea ce desigur este un fapt rău. Dar extremiștii de drepta și revizioniștii ascund sau acoperă cu bună știință contradicțiile dintre popor și dușmanii săi, exagerînd în același timp pe acelea din sînul poporului. Ei consideră contradicțiile dintre conducător și conduși, exact așa cum consideră pe acelea dintre poporul oprimat și cercurile conducătoare reacționare din vechea societate, prezentînd tendențios punctele de dispută din sînul poporului drept niște contradicții antagoniste. Aceasta este o greșeală cu mult mai gravă și cu mult mai primejdioasă. Reacționarii susțin că principalul obiectiv al literaturii și artei este să demaște lipsurile societății noastre și părțile rele din viață. Pentru ei numai operele care demască „partea întunecată a vieții" sînt „veridice", în timp ce, acelea care „preamăresc partea luminoasă..." nu fac decît să „înfrumusețeze realitatea" și, de aceea, sînt „false". Ceea ce ei consideră a fi veridic este tot ceea ce este negativ, înapoiat, static și muribund. Ei nu pot sau nu vor să vadă curentul larg al realității socialiste, care gîlgîie de viață, e puternic, viguros și în continuă înaintare; ei nu pot sau nu vor să privească realitatea socială de pe poziții revoluționare și dialectice, și refuză să vadă în romantismul revoluționar un aspect indispensabil al realismului socialist. Ei vor ca scriitorii să se folosească de o metodă naturalistă și să cotrobăiască prin toate colțurile spre a descoperi lipsuri și abuzuri, pentru ca apoi să le umfle și să se ocupe de ele, una cîte una, spre a demobiliza poporul și a da satisfacție dușmanilor, spre a-i demobiliza pe cititori și a-i face să-și piardă încrederea în revoluție și în sistemul socialist. Iată ce înțeleg ei prin „a scrie veridic". Acesta este scopul real al „intervenției curajoase în viață" pe care o susțin ei. (...)

Consfătuirea de la Yenan cu privire la artă și literatură a criticat cu asprime aceste puncte de vedere reacționare. Și totuși, în anul din urmă sau în anii din urmă, stimulat de agitația revizionistă din arena internațională, acest mod de a scrie despre părțile rele din viață și-a făcut reapariția (...)

Există oare lipsuri și părți întunecate în societatea noastră? Desigur că există. Lipsurile și părțile întunecate nu numai că există acum, dar vor exista întotdeauna, pentru că altminteri istoria n-ar cunoaște progres. Istoria progresează întotdeauna prin contradicții și lupte, prin depășirea lipsurilor și a părților întunecate. Cînd vechile lipsuri sînt depășite, apar altele noi. În prezent, în țara noastră, sistemul exploatării a fost în cea mai mare măsură înlăturat, dar influența ideilor vechi și a obiceiurilor vechi stăruie cu încăpățînare. Nivelul economic și cultural al poporului nu a fost încă îndeajuns ridicat. Poporul trebuie încă să sufere și să facă față unor greutăți de necrezut și de tot felul, spre a-și putea construi o viață nouă. Birocratisml, izolarea de mase și acționarea împotriva intereselor ei, de către unele cadre, se mai manifestă din cînd în cînd. De bună seamă, nu trebuie să acoperim aceste aspecte negative și trăsături întunecate ale vieții, dar trebuie să ne dăm seama că în societatea noastră elementele noi, pozitive și progresiste, de viață sînt predominante și decisive. Acum, cînd cei 600 de milioane de chinezi sînt organizați și au o conștiință socialistă și un înalt simț al disciplinei, ei constituie o forță îndeajuns de puternică pentru a urni munții din loc, pentru a zăgăzui marea și a schimba fața universului. Scriitorul sau artistul care-și iubește într-adevăr țara și poporul nu poate decît să fie inspirat și însuflețit de aceasta. Numai acei scriitori și artiști care mai sînt încă legați afectiv de clasele decadente refuză să recunoască această mare schimbare petrecută în viața noastră, precum și vitalitatea noului. În fața noilor realități în plină creștere, ei nu sînt dispuși să recunoască altceva decît aspecte întunecate și lipsuri. Cei ce au tenebrele în propriul lor suflet, văd totul într-o lumină întunecată : pentru ei întunericul este singura realitate. Aceștia se tem de lumină, iar strălucirea orbitoare a socialismului îi stingherește nespus de mult. Aceasta este reacția instinctului lor de clasă. Ei privesc întotdeauna înapoi și suspină după trecut. Privind viața poporului și starea spirituală din epoca moșierilor și burgheziei drept o realitate de neschimbat, ei nu pot sau nu vor să vadă schimbarea fundamentală ce s-a produs în caracterul și relațiile dintre oamenii vremii celei noi. Literatura trebuie să coboare adînc în sufletul oamenilor și nu să simplifice excesiv aspectul lor spiritual. Cu atît mai mult acum cînd vremurile s-au schimbat, și odată cu ele caracterul omului și al relațiilor dintre oameni, cum ar putea oare literatura să meargă mai departe oglindind viața în același fel vechi de odinioară ? Vedem apărînd în mijlocul nostru, unul după altul, oameni cu concepții colectiviste și cu un înalt simț de disciplină în viață : aceștia sînt eroii vremurilor noi. Dar extremiștii de dreapta și revizioniștii refuză să creadă că în această nouă eră este cu putință să nu ai în străfundul sufletului idei individualiste, că există eroi care nu ezită în fața unei încercări sau nu șovăie în taină. Pur și simplu, ei nu cred aceasta. „Pe omul care nu se gîndește la sine îl nimicesc zeii"; „Noaptea, toate pisicile sînt negre", aceste zicale întruchipează filozofia lor. Ei privesc literatura ce oglindește realitatea noii vieți și noile caractere, ca pe o literatură nerealistă și „idealizată". Deși există în mod cît se poate de evident, pretutindeni în jur, multe fenomene noi, ei tot nu izbutesc să le vadă, pentru că sînt în căutarea a ceea ce este vechi. Și, bineînțeles, tot ceea ce este abia înfiripat sau crud nu scapă, desigur, să fie reținut de ei. Noi criticăm operele formaliste și schematice, mai ales pentru că acestea nu oferă o imagine viguroasă și pătrunzătoare a realității eroice a epocii noastre. Ele dau o imagine mai mult decît simplistă a vieții. Extremiștii de dreapta și revizioniștii se situează însă pe o poziție contrară. Ei nu sînt mulțumiți pentru că astfel de opere literare oglindesc mai mult sau mai puțin viața cea nouă a muncitorilor și țăranilor, o viață care lor nu le face plăcere. Ei se plîng că viața este „formalistă și schematică" și că masele sînt „dogmatice". Este limpede, deci, că ei nu se împotrivesc tendinței spre formalism și schematism, ci însăși vieții noi — sistemului socialist însuși. Liu Șao-tan atacă realismul socialist și pretinde că un scriitor trebuie să observe și să redea realitatea nu de pe o poziție „dinamică", ci de pe una „statică". Faptul acesta arată, nici mai mult, nici mai puțin, concepția sa reacționară burgheză, care se teme de schimbările socialiste.

Noi nu sîntem de acord cu extremiștii de dreapta și cu revizioniștii, nu numai în ce privește exagerările cu bună știință și neavenite ale lipsurilor și părților întunecate ale vieții noastre, ci de asemenea și în privința faptului că, vorbind de pe o poziție individualist-burgheză, ei înfățișează adesea ceea ce este pozitiv și activ în viață, ca pe ceva rău, și ceea ce este negativ și pasiv, ca pe ceva bun. Pentru ei, colectivizarea agriculturii este rea și trebuie să i te împotrivești, în timp ce tendința spontană spre capitalism a țăranilor mijlocași înstăriți este bună și merită să fie privită cu simpatie ; prefacerea ideologică este rea, în timp ce aderarea încăpățînată la ideile burgheze este bună ; faptul de a subordona interesele individuale celora ale colectivității este rău, în timp ce dezvoltarea individualismului este bună ; și disciplina în muncă este rea, în timp ce liberalismul este bun. În ochii lor, toți acei care muncesc dîrz și loial pentru partid sînt „ratați" sau „lipsiți de spirit inventiv", dar cei ce sînt aroganți și închipuiți și n-au nici un pic de respect pentru organizare, sînt „puternici" și „talentați".

Oameni cu poziții diferite au și mijloacele de percepție și reacție diferite. (...) Ne putem da seama că revizioniștii și extremiștii de dreapta, deși susțin demascarea laturilor întunecate ale vieții, se specializează în demascarea numai a aspectelor întunecate ale clasei muncitoare și ale oamenilor muncii și nu și a celora ale vieții moșierilor și capitaliștilor. Ei disprețuiesc și se împotrivesc oglindirii noilor figuri de eroi, dar aceasta este valabil numai pentru eroii cu un spirit nou, colectivist. În ce privește însă pe „eroii" individualiști burghezi, ei nu găsesc îndeajuns de multe laude.

Literatura noastră trebuie să demaște abuzurile. Pentru că există o parte luminoasă și una întunecoasă în viață, literatura trebuie s-o preamărească pe prima și s-o demaște pe a doua, să ilustreze lupta dintre aceste două. Ea nu trebuie să ne dea o imagine unilaterală a vieții. Orice semn de înapoiere și pasivitate — ca de pildă birocratismul —, care ar putea pune piedici în calea progresului societății, trebuie să facă obiectul criticii și demascării lui. Operele noastre literare trebuie să fie o armă pentru combaterea tuturor manifestărilor negative, o armă de critică și autocritică. Sîntem împotriva teoriei lipsei de conflict. Problema care se pune este : ce poziție adoptăm și ce țel urmărim, atunci cînd demascăm ceva sau cînd aducem critici. Scriitorii noștri trebuie să adopte poziția cuvenită, să poată desluși între ceea ce este just și ce este greșit, și să facă deosebirea clară între ceea ce este luminos și ceea ce este întunecos. Nu trebuie să încercăm să includem totul fără discriminare, sau să ne lăsăm pradă desfătării morbide la vederea greutăților de care ne lovim, sau să exagerăm laturile întunecoase și să trecem cu vederea pe cele luminoase, dîndu-i astfel cititorului o imagine ciuntită a vieții și făcîndu-l astfel să-și piardă speranța. Scriitorii noștri trebuie să oglindească în operele lor contradicțiile și greutățile întîmpinate în viață, lipsurile și greșelile ; de bună seamă putem să arătăm și eșecurile și lipsurile, dar în așa fel încît să sporim curajul și încrederea poporului în învingerea dificultăților, pentru a nu-l aduce la defetism sau descurajare. Întrucît noi avem deplină încredere în realitate, literatura noastră este totdeauna optimistă. Aceasta este, în problema de a scrie despre laturile întunecate ale vieții, diferența ce există între noi și extremiștii de dreapta și revizioniști.

Atît Howard Fast în străinătate, cît și Fen Sueh-fen în China au situat veridicul artistic în opoziție cu justețea liniei politice, ca și cînd scriitorului i-ar fi cu neputință să realizeze veridicul în artă, dacă se situează pe o poziție politică justă. După ce Fast s-a ridicat împotriva partidului, el a anunțat că pe viitor „nu va mai putea să scrie în termeni juști". El cere dreptul de a face greșeli politice. La rîndul său, Fen Sueh-fen le atrage atenția scriitorilor, în primul rînd, să nu se preocupe dacă scriu just sau greșit din punct de vedere politic. Cin Ciao-yan, care susține revizuirea principiilor realismului socialist, este și mai abil. El spune că dacă le cerem scriitorilor să aibă în minte spiritul și aspirațiile socialismului, «aceasta înseamnă că realitatea obiectivă nu merită o atenție desăvîrșită și că ceea ce este mai important, este un anumit „spirit socialist", rigid și abstract, și aspirațiile din capul scriitorului. Cînd este necesar, trebuie să subordonăm realitatea obiectivă prezentă acesteia abstracte, acestui lucru subiectiv și rigid. Rezultatul va fi probabil o îndepărtare a literaturii de la realitatea obiectivă, sau literatura va deveni mai degrabă un purtător de cuvînt al unor anumite precepte politice» *(Realismul — o cale largă)*. Potrivit spuselor lui Cin Ciao-yan, „realitatea obiectivă" apare ca incompatibilă cu „spiritul socialist" al scriitorului și cu aspirațiile sale, iar prima trebuie accentuată „în mod absolut", în timp ce cel din urmă numai „în mod relativ". Pentru el, tocmai spiritul socialist este cel ce duce la formalism și schematism și nimicește veridicul în literatură. El urăște și disprețuiește acest spirit. Ce plăcut ar fi să te lipsești de acest lucru „rigid, abstract și subiectiv" ! Atunci scriitorul ar putea „vorbi din inimă" și să scrie despre „teme care-l mișcă în cel mai înalt grad". Desigur, scriitorii trebuie și pot să scrie numai despre „teme care-i mișcă în cel mai înalt grad" ; dar care sînt acestea? Cum se face că atît de multe evenimente și fenomene noi socialiste ce se petrec în sînul poporului nu izbutesc să trezească în cît de mică măsură interesul dv., pe cîtă vreme experiențele unui intelectual individualist într-o colectivitate revoluționară vă mișcă atît de profund, încît aveți insomnii? Un scriitor trebuie să fie candid și sincer și să-și exprime gîndurile în forma cea mai limpede și cea mai cinstită. Un scriitor care adoptă în mod real această poziție, alături de popor, nu-și va ascunde părerile. Dar în ochii extremiștilor de dreapta și ai revizioniștilor, un scriitor care vorbește în sprijinul partidului comunist, al poporului și al socialismului, „nu vorbește din inimă". Cu alte cuvinte, dacă atacă partidul comunist, poporul și socialismul, vorbește veridic. Nici ei înșiși nu îndrăznesc totuși să spună pe față „ce au pe suflet". Așa se explică faptul că tot ceea ce pot face este să palavrăgească în termeni vagi și să facă fiecare pas „cu multă stînjeneală, după ce adulmecă în stînga și în dreapta". Iată, la drept vorbind, un portret reușit al acelora care în inima lor nutresc răul.

Cum trebuie să privim problema libertății scrisului? În țara noastră, literatura, arta și știința se bucură de o libertate deplină. Politica „să lăsăm sute de flori să înflorească, o sută de curente de gîndire să se înfrunte" este o chezășie de seamă a acestei libertăți. Țara noastră dispune de cele mai favorabile condiții de editare a operelor literare și a celorlalte cărți. În conformitate cu constituția noastră, statul îngrădește sau interzice numai acele publicații care sînt împotriva poporului, a partidului comunist și a socialismului, deoarece aceste publicații sînt dăunătoare intereselor fundamentale ale poporului. Numai că extremiștii de dreapta vor să aibă libertatea să publice tocmai astfel de opere.

Noi vrem o literatură socialistă și nu una burgheză ; noi vrem ca literatura să slujească maselor de oameni ai muncii și nu unei minorități, „unei supraclase". Faptul acesta, de bună seamă, restrînge libertatea scriitorilor burghezi, a extremiștilor de dreapta și revizioniștilor. Ei nu-și pot trîmbița ideile lor reacționare burgheze și nu pot scrie liber împotriva partidului, a poporului și a socialismului, pentru că astfel de opere sînt condamnabile, iar masele sînt împotriva lor. Dar scriitorii clasei muncitoare și acei ce vor să-i slujească pe oamenii muncii se bucură de o libertate sporită, nelimitată.

Concepția lor socialistă și devotamentul lor nobil față de cauza socialismului și a oamenilor muncii dau putință scriitorilor noștri să se scuture de concepția burgheză individualistă despre lume și să statornicească strînse legături cu poporul, ale cărui lupte și a cărui viață le prilejuiesc un izvor nesecat de materiale pentru scris. Aceasta este adevărata libertate a scrisului. Un scriitor nu se simte liber atunci cînd este încătușat de individualismul burghez și cînd nu este familiarizat cu viața oamenilor muncii. El poate să scrie numai despre sine însuși sau despre o mînă de indivizi din preajma sa, și de aceea libertatea îi este limitată. Numai atunci cînd face un tot unitar cu epoca și cu poporul său, scriitorul va realiza o libertate adevărată și nețărmurită.

(...) Scriitorul trebuie să se bucure de o totală libertate în ce privește alegerea temei, a formei de prezentare și stilului artistic. Noi sprijinim scrierile despre muncitori, țărani și soldați, dar faptul acesta nu înseamnă ca scriitorii să nu scrie și pe alte teme, potrivit cu propria lor experiență, cu calificarea lor specială și cu ceea ce îi interesează. Noi susținem că realismul socialist este cea mai bună metodă pentru scriitori. Și nici nu putem decît să susținem acest lucru și să-i încurajăm pe scriitori să-și desăvîrșească cunoașterea marxism-leninismului, să-și consolideze legăturile cu oamenii muncii, astfel ca ideile socialiste să devină o parte vie pentru ei. Realismul socialist își poate afla expresia numai prin ceea ce se scrie în prezent ; scriitorii nu pot nădăjdui să-l găsească de-a gata. În ce privește stilul artistic, noi încurajăm varietatea și originalitatea. (...)

Lupta dintre linia proletară și cea burgheză în literatura și arta noastră poate fi depistată încă de multă vreme. Aceasta este o luptă între două tendințe în literatură. Linia literaturii proletare a trecut printr-o perioadă de tinerețe și s-au săvîrșit greșeli dogmatice, sectare și de alt fel.

(...) Greşelile dogmatice e nevoie să fie depăşite, dar, la ora actuală, un pericol mai mare stă în revizionism. Revizionismul este o oglindire a tendinţelor burgheze în rîndurile clasei muncitoare. Caracteristica revizionismului este aceea că, sub un steag marxist, el se împotriveşte marxismului şi conducerii partidului, sub pretextul că se opune „dogmatismului şi sectarismului". Principala substanţă a liniei revizioniste este negarea ţelului nobil al literaturii şi artei, care trebuie să-i slujească pe oamenii muncii şi obiectivul revoluţiei politice ; negarea caracterului de clasă al literaturii şi artei în societatea împărţită în clase ; negarea sau falsificarea tradiţiilor naţionale culturale ; negarea necesităţii prefacerii ideologice a scriitorilor, negarea rolului conducător al partidului în creaţia literară. (...)

Dacă tendinţa revizionistă ar fi cîştigat teren, ea ar fi împins literatura şi arta noastră spre capitalism şi ar fi creat o ruptură în rîndurile muncitorilor noştri pe tărîm cultural. De aceea, continuînd să depăşim dogmatismul, trebuie să fim cu o atenţie deosebită spre a ne împotrivi revizionismului. Numai astfel literatura noastră socialistă poate progresa şi rîndurile scriitorilor noştri să rămînă unite.

DUMITRU SOLOMON

Drama cu temă patriotică

O creaţie dramatică (sau literară, în general) în care se răsfrînge un sector din activitatea de construire a socialismului este o creaţie patriotică. E un adevăr axiomatic asupra căruia nu trebuie să insistăm. Dar în prezentul articol nu avem în vedere dramaturgia cu caracter patriotic implicit, ci acea parte a dramaturgiei în care întreaga substanţă tematico-ideologică are un caracter patriotic explicit, în care exaltarea sentimentului patriotic se face direct, nemediat.

Dacă n-am fi convinşi că sinonimia este totdeauna aproximativă şi că problema delicată a nuanţei poate stîrni aprigi dispute, am numi drama cu caracter patriotic, dramă eroică. Dar pentru că totuşi această denumire solicită explicaţii şi delimitări suplimentare, o evităm reţinînd-o numai pentru întregirea noţiunii în cauză.

Aşadar, drama cu temă patriotică (explicită) constituie o specie aparte în dramaturgia naţională.

Şi, din păcate, ea există deocamdată doar sub formă de specie, nu pentru că ar lipsi exemplarele, ci pentru că nu s-au creat încă marile piese, pentru că nu putem spune şi noi : avem o *Tragedie optimistă* sau avem o *Liubov Iarovaia*. Desigur, situaţia nu este dezastruoasă. Premise şi posibilităţi sînt nelimitate. Experienţe s-au făcut. Reuşite sau nu, tot fructuoase rămîn, căci greşelile, dialectic vorbind, ne servesc învăţăminte ca şi succesele. Este momentul să pretindem dramaturgiei noastre (nu de pe poziţiile criticii, dar de pe cele ale spectatorului) piesa remarcabilă care să rămînă peste vreme ca un document artistic, emoţionant oricînd, al zilelor noastre, aşa cum sînt amintitele piese ale revoluţiei socialiste.

Refuzăm să acceptăm ideea, vehiculată de unii autori, că pentru a scrie despre o anumită perioadă a contemporaneităţii este necesară detaşarea în timp, cucerirea aşa-zisei superiorităţi obiective. Nu este adevărat că pentru a fixa în imagini ceea ce se întîmplă azi, trebuie să se scurgă ani de zile, perioadă care să ne asigure perspectiva. Operele revoluţiei nu se scriu „la rece", cu cartea de istorie alături. Ni se va răspunde poate : dar *Război şi pace ?* dar *Danton ?* dar *Petru I ?* În faţa exemplelor ne închinăm cu veneraţie. Trebuie să acceptăm totuşi că un Tolstoi, trăind în epoca invaziei lui Napoleon în Rusia, ar fi scris tot el *Război şi pace* şi n-ar fi lăsat ca epopeea despre războiul din 1812 să fie creată de cine ştie ce urmaş, care ar fi avut „avantajul" detaşării în timp. La exemplele ce ni s-ar fi putut da, răspundem cu alte exemple : *Pe Donul liniştit, Pămînt desţelenit, Aşa s-a călit oţelul, Tînăra gardă, Furtuna* şi, evident, piesele. Acestea s-au scris chiar în procesul desfăşurării evenimentelor istorisite sau imediat după aceea, dar şi-au cucerit o durabilitate incontestabilă, au rămas.

O piesă cu caracter patriotic are nevoie de căldura prezentului, trebuie să închidă un circuit cît mai scurt : de la oamenii contemporaneităţii la eroii piesei şi de aici din nou la contemporani. Cu cît publicul din sală va fi mai aproape nu numai sufleteşte, dar şi temporal, de personajele de pe scenă, cu atît osmoza dintre scenă şi sală se va realiza mai profund, cu atît mesajul dramaturgului se va transmite mai autentic şi mai cald în conştiinţa spectatorilor. Oricît ar părea de paradoxal, tocmai această contemporaneitate a piesei îi asigură şi perenitatea. Numai la o piesă în care s-au recunoscut contemporanii, vor vibra şi generaţiile viitoare, căci piesa a trecut examenul autenticităţii şi a căpătat încrederea propriilor ei eroi.

Avem, aşadar, nevoie de piese patriotice contemporane în care constructorii socialismului să se recunoască, în care marile evenimente revoluţionare din viaţa poporului să se reflecte cu propria lor căldură, nu cu cea artificială, adăugată de vreun autor tardiv, pasionat al documentelor istorice.

Trăim o epocă profund dramatică datorită caracterului ei revoluţionar, o epocă în care, prin eliberarea marilor mase şi prin cucerirea tuturor valorilor materiale şi spirituale, aparţinînd odinioară exploatatorilor, noţiunea de patriotism s-a îmbogăţit, a primit noi valenţe şi, în sfîrşit, a devenit mai autentică. Patriotism înseamnă astăzi mai mult decît însemna înainte, fiindcă înglobează acum tot ce ţine de fiinţa naţională a poporului nostru, de cuceririle sale revoluţionare.

Dramaturgia patriotică devine aşadar nu o revendicare, ci o necesitate organică, obiectivă, a epocii socialiste.

Dar există, bineînţeles, o serie de cerinţe minime destinate să asigure acestui fel de piese nu numai specificitatea, dar şi un plafon calitativ necesar. E vorba, în primul rînd, de a fi subliniat, adus în prim plan, caracterul istoric al evenimentelor sau al personalităţilor întruchipate. Se poate oricînd scrie o piesă a cărei acţiune să se petreacă în timpul celui de al doilea război mondial, în timpul eliberării, al actului de la 23 August 1944, fără ca piesa, în structura ei, să fie o reflectare a acestor evenimente, un document istoric. Esenţial este ca aceste momente să constituie centrul piesei (nu în înţelesul spaţial, ci al importanţei ce li se acordă) şi ca spectatorul sau cititorul să fie pătruns de greutatea lor istorică. Apoi, în legătură cu exaltarea sentimentului patriotic, e drept, aceasta se face într-un mod direct, nemijlocit, ceea ce nu coincide însă, sau nu trebuie să coincidă, cu facilitatea, cu grandilocvenţa, cu emfaza sterilă. Caracterul patriotic se desprinde cu uşurinţă dintr-o acţiune bine dirijată, dintr-un personaj puternic conturat, dar se transformă într-o penibilă lecţie etică, fals educativă, cînd, în lipsa acestor mijloace proprii artei, se încearcă stimularea simţămintelor patriotice pe calea frazeologiei lozincarde, a efectelor teatrale zgomotoase, inconsistente. E adevărat : *O cauză eroică cere un cuvînt eroic*, cum pe bună dreptate arăta Gorki. Dar marele scriitor nu înţelegea prin cuvîntul „eroic" verbalism, sonoritate goală, nici nu acorda termenului „cuvînt" înţelesul de unitate lexicală. Cuvîntul eroic însemna modalitate artistică eroică, adică (pentru că se referea la dramaturgie) însăşi piesa cu caracter eroic, ca expresie a realităţii noi, revoluţionare. Limbajul lozincard, impersonal (care e luat de unii autori drept cel mai adecvat unui subiect istoric), e combătut de Gorki indirect, prin cerinţa pe care o proclamă, ca limbajul fiecărui personaj *să fie absolut caracteristic şi cît se poate de expresiv* şi, direct, prin repulsia ce i-o trezeşte acea *larmă de cuvinte incolore, legate între ele la întîmplare.* Am insistat mai mult asupra acestui aspect, fiindcă ni se pare că aici sălăşluieşte şi pericolul cel mai serios care ameninţă dramaturgia deacest gen: înlocuirea acțiunii eroice prin vorbărie „eroică", substituirea dramatismului interior (atît de generos oferit uneori de realitatea însăși) prin teatralism (în sensul său reprobabil) și printr-o încrucișare, mai mult sau mai puțin spectaculoasă, de replici-șablon, calchiate după Delavrancea, Schiller, Hugo sau, mai rău, după manualele de istorie ori după cronicile de ziar.

Și pentru că atîta vehemență ne obligă la o cît de sumară exemplificare, ne conformăm, recurgînd la o piesă care, absolut întîmplător, ne dă apă la moară. E vorba de *Ecaterina Teodoroiu* de Nicolae Tăutu.

Ecaterina Teodoroiu oferea, ca personalitate istorică, suficient material pentru o creație teatrală viguroasă. Nicolae Tăutu a fost fascinat însă de strălucirea exterioară a actului eroic și, în afara unor scene perfect dramatice (cum este aceea în care Cătălina își salvează compania din mîinile nemților), piesa se sprijină (dacă se poate vorbi de un sprijin real) pe o desfășurare de replici în care, e adevărat, se exaltă patriotismul. Dar ele nu pot acoperi singure necesitățile și potențele dramatice ale unei piese cu caracter istorico-național. Cînd Ecaterina Teodoroiu (sau Cătălina) vine la comandamentul unității pentru a lupta împotriva nemților, se recomandă patetic: „Sînt gorjancă. Pentru o gorjancă nu-i lucru cu neputință să mori pentru pămîntul tău... Să mori ca să nu suferi rușinea, înjosirea... disprețul... Moartea ține un minut, rușinea o viață întreagă... și mai departe". Frumoase cuvinte! Te aștepți ca, după rostirea lor, autorul să treacă la acțiune, să atace frontal esența. Și trece. Atacă... Dar, pe parcurs, atacul își pierde din elan și din toate zgomotele luptei, ajungem, la un moment dat, să auzim doar sunetul goarnelor. Cătălina e luată prizonieră împreună cu întreaga companie. Sub paza nemților, are o discuție intimă cu sublocotenentul Pănoiu, logodnicul ei. Discuția pornește de la dragostea lor și...

„*Cătălina:* Am fost copil. Acum mi se pare că-s bătrînă ca vremea. Port în mine toată suferința acestui popor tînăr, dar îmbătrînit de timpuriu sub furtunile care l-au bîntuit. Ce ciudat se răsfrînge în fiecare om viața neamului său. Și totuși nu ne lăsăm copleșiți, luptăm mai departe, pînă la capăt. Nu, nu vreau să mor. Aș vrea ca dragostea noastră să fie veșnică și neschimbătoare ca și cerul deasupra Parîngului... Numai așa se va împlini. Nu vreau să mor, n-am luptat încă deajuns. Mai am gloanțe. Și dacă totuși, prin voia domnului sau a diavolului, vom pieri, cei ce vor veni după noi, vor ridica din cenușă, pe temeliile străbunilor, o țară nouă, mîndră, demnă, puternică". Dramaturgul parcă dinadins se străduie să risipească emoția comunicării directe, printr-o dezlănțuire de efecte de fanfară. Încercarea de a sugera oarecare complexitate eroinei principale eșuează lesne, căci ea se rezumă în a-i atribui Cătălinei o trăsătură deloc semnificativă și deloc interesantă: „*Cătălina:* ...Vă spun numai dumneavoastră: sînt tare friguroasă. *Dobre:* Friguroasă? Nu te cred. Ești ca o flacără. *Cătălina:* Pe dinăuntru, domnule colonel, dar pe dinafară dîrdîi, pe cuvîntul meu... Să nu spuneți nimănui, că mi-e rușine..."

Și Caragiale a speculat această rușine falsă, dar a făcut-o cu vădite intenții de a genera comicul. La Tăutu, faptul că eroina e friguroasă și rușinoasă nu adaugă nimic esențial caracterului ei, dimpotrivă, creează impresia penibilă de înjghebare ad-hoc a unei „complexități" caracterologice, cu conștiința existenței schematismului și cu dorința vizibilă de a-l deghiza.

Am făcut un popas îndelung cu această piesă, pentru că ni se pare că ea concentrează, printre calități, și multe din defectele unor piese istorice cu caracter patriotic.

*

Între piesele istorice, avînd însă un plus de actualitate, se numără la noi (deocamdată pe degetele unei singure mîini) și acelea care evocă lupta Partidului Comunist în ilegalitate. Meritul de a fi deschis drumul în această direcție aparține lui Aurel Baranga și Nicolae Moraru, care au scris în colaborare, *Pentru fericirea poporului*. Dificultățile pionieratului sînt enorme, o știm cu toții. Cuplul Baranga-Moraru a învins (firește nu pe deplin) aceste dificultăți, reușind să dea o piesă în orice caz reprezentabilă și, s-ar putea spune, reprezentativă. La nivelul acestei piese nu putem însă rămîne. Există dramaturgi talentați (și printre vîrstnici și printre tineri) care pot și trebuie să meargă mai departe, dezvoltînd experiența dobîndită. Marile mișcări muncitorești de la Lupeni, Grivița, Petroșani, grevele locale și greva generală din 1920, lupta antifascistă și antirăzboinică legată de activitatea Partidului Comunist în ilegalitate, faimoasele procese înscenate de guvernele burghezo-moșierești conducătorilor partidului, munca organizatorică și instructiv-educativă din închisori și, mai ales, de la Doftana, moartea eroică a unora dintre cei mai buni fii ai clasei muncitoare, toate acestea sînt surse inepuizabile pentru dramaturgia noastră. Și nu surse oarecare, ci cele mai încărcate de dramatism, lăsînd autorilor talentați doar rolul de a re-crea artistic momentele semnificative din istoria luptei muncitorești de la noi.

Ceva, destul de puțin, tot s-a făcut. Aproape simultan cu apariția în „Gazeta literară" a excelentei scene a lui Al. Mirodan: Cineva trebuie să moară, un patetic poem dramatic închinat eroismului simplu al ucenicului Vasile Roaită (urmată, se pare, destul de aproape de o piesă despre uteciști), Teatrul C.F.R.-Giulești a pus în scenă piesa lui Liviu Bratoloveanu *Zile de februarie*, dedicată de asemenea grevei din 16 februarie 1933, a muncitorilor de la Grivița. *Zile de februarie* se înscrie, indiscutabil, printre realizările dramaturgiei noastre noi. Valoarea piesei nu stă atît în fixarea unor personaje memorabile sau a unui conflict zguduitor, cît în reconstituirea atmosferei acelor zile de februarie 1933 cînd, în plină criză a sistemului capitalist, după aplicarea tragicelor curbe de sacrificiu, clasa muncitoare, avînd în frunte pe comuniști, se organizează pentru a da o ripostă fermă clasei conducătoare. *Zile de februarie* vrea să fie drama evoluției de la pasivitate la clarificare și jertfă eroică a muncitorului Gheorghe Marin. Acesta face parte dintre muncitorii care credeau sincer în posibilitatea unei conviețuiri pașnice cu exploatatorii. Nu ia parte la greve, nu protestează cînd i se dă salariul redus considerabil, nu face nici un fel de politică și totuși e lovit de exploatare în aceeași măsură cu toți tovarășii lui de muncă. Soția îi moare de o boală de plămîni, din cauza mizeriei și a muncii peste puteri; el este arestat de siguranță și apoi concediat. Toate acestea, precum și influența comuniștilor, îl conving că expectativa nu este decît o formă de lașitate, că ea nu-i asigură nici liniștea, nici bunăstarea. Și piesa se termină cu moartea eroică a lui Gheorghe Marin pe baricadele Griviței, în dimineața zilei de 16 februarie 1933. Afirmăm că *Zile de februarie* vrea să fie drama lui Gheorghe Marin. Separăm intenția de realizare pentru că, totuși, Liviu Bratoloveanu n-a izbutit să creeze un personaj de teatru. Istoria (termenul nu e arbitrar, căci desfășurarea acțiunii are mai curînd o traiectorie epică decît una dramatică) lui Gheorghe Marin rămîne istoria multor muncitori din acea perioadă. Caracterul său de prototip este pregnant și convingător, dar caracterul său, caracterul care e numai al său, lipsește sau, mai precis, se dizolvă în generalitate. În schimb, este autentic redată atmosfera generală, revolta care plutește în aer, care se simte în rostirea nervoasă a unor replici, în gesturile muncitorilor, în fermitatea cu care rezistă torturilor siguranței, în tot ce înconjoară (mai ales înconjoară) personajele piesei.

Ultimul tablou, acel al asediului în curtea atelierelor, este cu adevărat reușit. Oamenii se mișcă, trăiesc emoția acestei mari încercări a lor, în sfîrșit, trăiesc, ceea ce e foarte important.

Dramaturgul vădește serioase aptitudini de a realiza scene de masă, și acest lucru, chiar izolat, înseamnă o realizare. Totuși, totuși... Din cauza destinului insuficient reflectat în dialog și previzibil al personajului principal (oricît de indulgenți ne-am arăta, alte personaje în afara mulțimii n-am găsit), avem impresia unui lucru nefinisat.

Reținem deocamdată, cu nădejde, evocarea atmosferei și mișcarea mulțimii. Dar tema Griviței nu este nici pe departe epuizată.

*

Un alt sector al dramaturgiei cu temă patriotică este acela care cuprinde piesele dedicate războiului antifascist și eliberării. Și aici s-a realizat „ceva", inadmisibil de puțin însă. Folosind degetele aceleiași mîini, putem adăuga celor amintite mai sus : *Ultimul mesaj* de Laurențiu Fulga, *Arcul de triumf* de Aurel Baranga și *Prăbușirea* de Alexandru Șahighian. Unghiurile de proiecție sînt diferite, momentul culminant însă, în general, coincide. *Ultimul mesaj* este și unul dintre cele mai bune mesaje ale dramaturgiei noi cu caracter patriotic și, firește, nu și... ultimul mesaj bun. Ne amintim (deși piesa, nu știm de ce, nu se mai joacă de mult) că Fulga reușise o admirabilă performanță a concentrării, distribuind în numai trei acte principalele momente ale războiului, înfrîngerea dezastruoasă de la Stalingrad a armatei germane, ofensiva sovietică de la Iași, armistițiul și întoarcerea armelor împotriva hitlerismului, eroismul armatei romîne în luptele din munții Tatra pentru eliberarea Cehoslovaciei. Noi am transcris epic și rezumativ ceea ce Laurențiu Fulga a realizat dramatic. Conflictul e dens și perpetuu, cu un crescendo accentuat, deznodămîntul, deși nu e neașteptat, este exploziv și încărcat de tensiune, personajele (cel puțin Zarandu, Bogdan, Rudeanu și doctorul) sînt particularizate, în ciuda faptului că uniforma militară, frontul și... lipsa de experiență — pe vremea aceea — a dramaturgului le-ar fi putut fără nici un efort uniformiza și schematiza. Limpezirile care se petrec în conștiința căpitanului Zarandu, caracter cinstit și demn, își fac loc anevoie printre regulamente militare, printre noțiuni confuze dar înrădăcinate prin asimilare îndelungă : „datorie", „război sfînt", „patrie", „neam" etc. Fondul cinstit triumfă deplin abia cînd Zarandu își dă seama că acei care vînturaseră aceste noțiuni erau, în realitate, niște trădători și niște criminali de rînd. Un alt merit neîndoielnic al dramaturgului este acela de a fi realizat, printr-o admirabilă surprindere a reacțiilor oamenilor simpli (țăranii în uniforme soldățești), în timpul încercuirii de la Stalingrad (actul I), atmosfera de groază, de panică și dezgust ce domnea în rîndurile armatei romînești, tîrîtă, fără nici o perspectivă, într-o acțiune suicidă pe pămîntul sovietic. Foamea, frigul, lipsa oricărei speranțe de întoarcere, conștiința inutilității războiului creează în actul I, care ni se pare și cel mai bun, un tablou tragic și răscolitor al depresiunii armatei sub zidurile Stalingradului.

Realizarea tabloului de masă, din actul I, ne aduce în memorie (reținînd proporția) cele mai bune piese sovietice, în care, pentru prima oară, mulțimea nu mai are un rol decorativ, ci unul de protagonist (*Tragedia optimistă* de Vișnevski, dar mai ales *Trenul blindat* al lui Vsevolod Ivanov). O precizare : prezența maselor în scenă nu este o condiție sine qua non a dramaturgiei cu temă patriotică. O piesă de acest gen poate avea, la urma urmei, doar două sau trei personaje. Esențial este ca din acțiunea și din dialogurile acestor două sau trei personaje să se deducă, să se simtă prezența și acțiunea maselor. Este cazul *Arcului de triumf*, al lui Aurel Baranga, și al *Prăbușirii*, de Al. Șahighian. *Arcul de triumf* este o piesă în care asistăm nu atît la o împletire de destine, cît la o convergență a lor spre un punct final (care coincide cu finalul piesei) și anume : eliberarea. Destinele nu se încrucișează, interdependența lor e mai puțin marcată, dar există o forță irezistibilă și ireversibilă care îi împinge, cu voia sau fără voia lor, către punctul final despre care vorbeam. *Arcul de triumf* e mai degrabă o piesă de „perspectivă“, în sensul că între ridicarea primei și coborîrea ultimei cortine nu are loc definitivarea conflictului, ci se sugerează continuitatea lui dincolo de ceea ce se petrece pe scenă. În soarta personajelor nu se întîmplă în fața noastră nici o schimbare radicală. *Matei Zapan,* trădătorul abject, nu este demascat (pentru celelalte personaje, nu pentru public). Explicația cu soția lui nu are loc. Reacționarii nu sînt încă net deosebiți de adevărații luptători antifasciști. Nici cei de la siguranță nu sînt prinși. Conflictul rămîne, așadar, deschis. Abia în viitor se va întîmpla ceva. Eliberarea se înfățișează astfel nu atît ca un sfîrșit (deși în piesă, spațial, compozițional, așa se prezintă), ci ca un început.

În *Prăbușirea* lui Al. Șahighian, în schimb, unghiul de vedere este complet răsturnat. Odată cu eliberarea, cu instaurarea unui guvern democrat și odată cu sfîrșitul piesei, se sfîrșește totul (totul în ceea ce privește personajele principale ale piesei). Andrei Bălteanu, moșierul și politicianul reacționar, moare, zdrobit moralicește de prăbușirea lumii sale. Adrian, fiul său, care ar fi putut să trăiască și să continue lupta alături de comuniști, este pus de autor să-și ia viața, fără o motivare serioasă (cel puțin pentru un tînăr care cunoștea de acum greutățile și pericolele activității sale). Supraviețuitori : Rhea și Anca, fiica lui Bălteanu și, respectiv, logodnica lui Adrian, care n-au stat totuși în centrul piesei. În afară de sinuciderea lui Adrian, toate celelalte observații trebuie înțelese ca simple constatări și nu ca reproșuri. Așadar, perspectivele pot varia, fără ca înțelesul fundamental, sensul istoric, să fie denaturat.

Inițial, invocasem aceste două piese pentru a exemplifica faptul că prezența mulțimii poate fi sugerată, dedusă, chiar cînd nu apare nemijlocit pe scenă. Într-adevăr, atît în *Arcul de triumf,* cît și în *Prăbușirea,* acțiunea maselor este simțită pe scenă, fie prin activitatea comuniștilor, cei mai autorizați și fideli mandatari ai poporului, fie prin consecințele acestei acțiuni asupra principalelor personaje ale piesei. (Mai ales în *Prăbușirea,* unde răsturnarea de către forțele patriotice a guvernului Rădescu provoacă și moartea bătrînului Bălteanu.)

Desigur piesele citate nu sînt modele. *Ultimul mesaj* are și goluri în caracterizarea (sau autocaracterizarea) personajelor. Un singur exemplu. Zarandu, aflînd că soția sa, pe care totuși o iubea, a fugit cu un ofițer neamț, nu găsește altceva mai bun de făcut decît să exclame aproape impasibil : „A fugit cu el ? Ce josnic“. E ca și cum s-ar fi așteptat la aceasta. Și imediat găsește și o explicație ...sociologistă : „...Ruxandra... fata colonelului Rudeanu...“ Oare la atît se poate reduce reacția unui soț înșelat și părăsit, fie chiar și de către... fata colonelului Rudeanu ?

În *Arcul de triumf,* Valeria Zapan, după ce a schimbat abia cîteva replici cu o necunoscută refugiată în casa ei din pricina alarmei, îi și dezvăluie că fiul ei a fost luat împreună cu alți 15 oameni, predat gestapoului și ucis. Acestea sînt dureri intime, adînci, care nu se destăinuie primului venit.

În *Prăbușirea,* cum arătam și mai sus, sinuciderea lui Adrian, în afară de șocul produs asupra tatălui, surorii, logodnicii și, poate, asupra unora dintre spectatori, nu are nici un rost. E adevărat, faptul că tatăl său o denunță pe Anca e o lovitură pentru tînăr. Dar un om care a luptat alături de comuniști, care crede în victoria comuniștilor, nu poate fi doborît de o asemenea faptă, nu-și poate pierde orice nădejde în viitor, în asemenea măsură încît să recurgă la gestul laș al sinuciderii. Dovada cea mai bună a inutilității și inexplicabilității actului său este că Anca scapă de urmărire.

Desigur, aceste neajunsuri parţiale şi, oricum, neesenţiale nu grevează asupra valorilor luate în ansamblu şi putem afirma, fără teama de a greşi, că drumul pe care s-a pornit este cel bun. Şi totuşi, peste un an se împlinesc 15 ani de la 23 August 1944 şi încă nu s-a scris marea piesă a eliberării, acea „capodoperă necunoscută“ pe care — în plan mai larg — o revendica Paul Georgescu într-un articol.

*

În sfîrşit, o ultimă categorie a dramaturgiei cu caracter patriotic este aceea a pieselor închinate ostaşilor armatei populare, apărătorii patriei noastre. Pe acest pămînt împărăţeşte în voie, neconcurat, Nicolae Tăutu. Lui i se datoresc singurele două piese reprezentate şi publicate: *Furtuni de primăvară* şi *Zbor de noapte. Furtuni de primăvară,* prima în ordine cronologică, este şi cea mai bună. Patriotismul dîrz al fruntaşului Tudor I. Tudor, abnegaţia şi devotamentul său, dragostea sa înşelată amarnic, inteligenţa şi intransigenţa cu care răspunde duşmanului în mîna căruia se află, moartea sa vitejească, toate îl transformă într-un erou care trăieşte realmente pe scenă şi rămîne întipărit în conştiinţa spectatorului.

În *Zbor de noapte* însă, încercînd o alternativă mai interiorizată, cu implicaţii psihologice, dramaturgul aterizează niţel forţat, ca să folosim limbajul aviatorilor, eroii săi. Cu Victor Mareş, personajul principal, nu se întîmplă de fapt nimic însemnat şi decisiv. Încercarea spionului Pompiliu de a-l atrage de partea lui eşuează de la început. Iar înfumurarea temporară a lui Mareş, la modul cum e tratată, nu merită să stea în centrul unei piese. De fapt, în ciuda încercării de a realiza şi un conflict interior, toate problemele şi dificultăţile se rezolvă în afara personajului principal. Spionul este demascat fără el şi nici măcar în prezenţa lui. Ruptura de soţie este rezolvată de asemenea fără el, de către locţiitorul politic al unităţii şi de către însăşi soţia. Chiar şi îngîmfarea lui e învinsă tot în afară, de către aceiaşi. Aşa fel încît omul care, cum se afirmă, este un încrezut, se dovedeşte în fond un abulic, un derutat, un individ slab de înger şi nimic mai mult. Substanţă prea diluată pentru o piesă. Cît despre spion, acesta e complet neserios. Un spion care-şi dezvăluie în faţa unei întregi familii (familia Boboc) planurile de a fugi peste graniţă, nu e mai mult decît un sinucigaş. Singurele personaje realizate ni se par Wanda şi Maria, care trăiesc într-adevăr o dramă. Maria, aceea a pierderii şi regăsirii unei iubiri ; Wanda, a pierderii unei iubiri şi a propriei regăsiri.

*

Am trecut în revistă mai tot ce s-a scris la noi în domeniul dramaturgiei cu temă patriotică şi, inevitabil, am constatat că s-a scris foarte puţin, necrezut de puţin. Şi nu numai atît. Aproape toate piesele citate au un grad mai mic sau mai mare de ocazionalitate. Sînt scrise fie la 25 de ani de la greva din februarie 1933, fie la 10 ani de la eliberare, fie cu prilejul zilei aviaţiei etc. Bineînţeles, nu faptul în sine e inacceptabil, cît o anumită grabă care se face evidentă în cele mai multe dintre piesele luate în discuţie. E şi normal. Cînd te grăbeşti să nu pierzi o aniversare, să ţi se joace mai repede (eventual înainte de ziua festivă) piesa, nu poţi să nu expediezi substanţa artistică, gîtuind-o nemilos în cine ştie ce şabloane uscate. Piesa mare pe care o aşteptăm (referirea e plurală) n-o vedem numai ca pe o lucrare de circumstanţă cu ocazia vreunei sărbători, ci ca pe o sinteză dramatică a epocii noastre. O sinteză artistică (presupunînd deci selecţie şi particularizare) în care să-l recunoaştem, în sfîrşit, pe omul contemporan. E absurd să pretindem ca marea piesă aşteptată să fie şi „piesa perfectă". Spre perfecţiune se tinde (cel puţin în artă). Dar această tendinţă trebuie încurajată şi cultivată în artist, trebuie aplaudată, acolo unde transpare, şi invocată, mereu invocată, acolo unde lipseşte. Şi avem, indiscutabil, cel puţin trei condiţii principale pentru a realiza drama patriotică :

1. Experienţa acumulată, cu reuşitele şi eşecurile dobîndite, cu încercările îndrăzneţe şi cu neajunsurile inerente. O dramaturgie puternică nu se edifică pe un teren gol şi nici capodopera nu ţîşneşte din neant. Ceea ce s-a creat pînă acum este nu numai folositor, dar chiar vital pentru ceea ce urmează să se creeze. Valorile noi se ivesc în aceeaşi măsură din negarea şi din preluarea vechilor valori. (E o lege a dialecticii, proprie nu numai artei, ci întregului univers).

2. Exemplul unei dramaturgii fără egal, care a consfinţit pe scenă cea mai mare revoluţie socială : dramaturgia sovietică *(Tragedia optimistă, Trenul blindat, Liubov Iarovaia* şi altele).

Aici exemplul este multiplu. Dramaturgia sovietică oferă un model de promptitudine istorică, de durabilitate istorică, de inalterabilă forţă emoţională. Fără aceste caracteristici funciare, nu ne-ar mai entuziasma astăzi *Tragedia optimistă.*

3. Condiţiile noi, revoluţionare, din ţara noastră, care constituie un izvor inepuizabil de dramatism.

De existenţa unor dramaturgi talentaţi şi a unor actori asemenea, care să-i joace, nu se mai îndoieşte nimeni. Marea piesă patriotică trebuie să fie scrisă !

VALORI REALIST-SOCIALISTE ÎN DRAMĂ

DUMITRU MICU

Teatrul lui Aurel Baranga

Intrigă, eroi, semnificații

Am parcurs din nou opera dramatică a lui Aurel Baranga, cu intenția de a-i descifra unele note caracteristice generale, constante. Asemenea note există, și oricît de departe s-ar afla dramaturgul de azi — unul din cei mai de seamă pe care îi avem — de debutantul de acum peste zece ani [1], ceva comun între Baranga din *Bal la Făgădău* și cel din *Rețeta fericirii* se poate descoperi.

Urmărind un obiectiv cît se poate de concret: sprijinirea luptei partidului pentru victoria B.P.D. în alegerile din 1946, comedia *Bal la Făgădău* (neinclusă în volumul *Teatru)* e o piesă ocazională, ușoară, fără pretenții literare, o piesă ce recurge, în scopul ridiculizării partidelor reacționare, la procedee facile, ca îngroșarea peste orice limită a grotescului situațiilor, caricarea extremă a personajelor. Nu se poate totuși contesta acestei farse o anumită vervă și vioiciune a dialogului, o abilitate în dezvoltarea intrigii, un anumit pitoresc, calități ce — la cu totul alt nivel de realizare — vor intra în definiția specificului permanent al creației lui Aurel Baranga. E de asemenea neîndoios că piesa *Bal la Făgădău* și-a atins într-o apreciabilă măsură scopul pentru care a fost scrisă — acela de a demasca anumite practici frecvente în mediile burgheze politicianiste de pe vremuri. Deferiți justiției ca dositori de mărfuri, Nae Matache-Gît, vicepreședintele unei organizații de circumscripție a P.N.Ț.-Maniu, și Gogu Flaimuc, președintele unei organizații brătieniste, amîndoi candidați în alegeri, își dau demisia din funcțiile respective, spre a nu-și compromite, dragă doamne, partidele, trecînd însă numaidecît, automat, unul în postul celuilalt. Nea Nicolae Sfetcu, președintele „circei“ maniste, prins și el cu tîlhării, semnează în presa reacționară o declarație, dictată de gazetarul Nelu Patulea, în care afirmă, cu o stringență logică demnă de raționamentele doctrinarilor de tristă memorie ai partidelor „istorice“, că nici el, nici Matache-Gît și Flaimuc nu s-au făcut vinovați de vreo infracțiune, povestea cu mărfurile ascunse fiind „cea mai odioasă și mai profundă înscenare“, întrucît, „Întîi... nu s-a găsit nici un fel de marfă. Al doilea... marfa găsită nici nu era a lor... Și al treilea... marfa era adunată pentru a fi împărțită nevoiașilor“.

Cu o tehnică incomparabil superioară, dramaturgul avea să abordeze, cîțiva ani după *Bal la Făgădău*, pentru a doua oară, o temă electorală în comedia într-un act

---

[1] Aurel Baranga s-a făcut cunoscut ca publicist și poet încă înainte de ultimul război. Teatru, nu știu să fi scris însă înainte de eliberare.

Bulevardul împăcării, în care, printr-o paradoxală invertire a intereselor, ministrul venit într-un oraş de provincie să asigure reuşita candidaţilor guvernamentali în alegerile comunale, ajunge să sprijine candidatura şefului local al opoziţiei, care nu voieşte însă în ruptul capului să devină „alesul naţiunii". În cele din urmă, cei doi politicieni doritori să renunţe la mandatul pe care aparent îl solicită cu vehemenţă, purced la înfiinţarea unui nou partid politic, „independent", de pe urma acţiunilor căruia să profite amîndoi mai gras decît dacă ar deveni deputaţi guvernamentali.

Comediile *Bal la Făgădău* şi *Bulevardul împăcării* denotă inventivitatea autorului, virtutea lui de a construi situaţii dramatice. Virtute pe care creaţiile majore ale lui Aurel Baranga o vor confirma. Crearea unor piese antrenante, cu o acţiune dinamică, captivantă, a unor piese bine *construite*, cu alte cuvinte, constituie o preocupare statornică, mărturisită public, a dramaturgului. Într-un interviu recent, dramaturgul protestează împotriva tendinţei unor cronicari literari de a desconsidera construcţia dramatică a pieselor de teatru. „Mi-a fost dat — mărturiseşte A. Baranga — de nenumărate ori să citesc : piesa X a dramaturgului Y e admirabilă, plină de poezie, adîncă (vorba lui jupîn Dumitrache, „e scris adînc"), dar nu e deloc *construită*". Aceasta — consideră scriitorul — e ca şi cum ai zice despre o clădire : „casa e admirabilă, minunată, inspirată şi originală. Are un singur defect: se dărîmă peste locatari". („Gazeta literară", nr. 16 din 17.IV.1958). În practica propriei creaţii, Aurel Baranga caută să construiască numai piese închegate, susţinute printr-o acţiune strînsă, atrăgătoare. Oricîte obiecţii de altă natură ar suscita o piesă sau alta, toate scrierile dramaturgului, fără excepţie, se caracterizează prin noutatea îndrăzneaţă a tematicii, ascuţimea şi, adesea, modul inedit, original de dezvăluire a conflictului, şi mai cu seamă prin interesanta, imprevizibila dezvoltare a subiectului. Bineînţeles, asemenea însuşiri, considerate în sine, nu înseamnă nimic ; ele îşi găsesc raţiunea de a fi, numai întrucît servesc exprimării mai pline a conţinutului ideologic al unei piese, transmiterii unui mesaj. În general, acţiunea ingenios organizată a pieselor lui A. Baranga îndeplineşte tocmai rolul de reliefare a unor sensuri etice şi social-politice înalte, de argumentare artistică, prin mijlocirea unor expresive scene de viaţă, a unor mari idei contemporane.

Să ne gîndim la *Iarbă rea*, prima creaţie dramatică remarcabilă a autorului. Îmbrăţişînd o temă contemporană din cele mai importante, piesa este una din primele care, acum aproape zece ani, aducea pe scenă oameni noi ai zilelor noastre, înfăţişîndu-i în luptă împotriva duşmanilor socialismului. Subiectul piesei conţine o seamă de elemente în stare de a constitui o intrigă vie, chiar palpitantă : infidelităţi conjugale, nesinceritate faţă de un prieten, folosirea, de către o femeie descompusă moral, a dragostei în scopul unei acţiuni de sabotaj. Acţiunea piesei fură atenţia spectatorului, o subjugă. Dramaturgul nu şi-a propus însă, evident, să-şi impresioneze facil spectatorii, să-i uimească doar, punîndu-le în faţă întîmplări extraordinare. *Iarbă rea* urmăreşte un scop social-educativ, abordînd o temă specifică vremii noastre, o temă politică, tema participării intelectualităţii la construirea bazelor socialismului în condiţiile unei înverşunate lupte de clasă. Diversele mijloace prin care dramaturgul complică acţiunea, aţiţînd astfel curiozitatea spectatorilor, tind să releve pe această cale perfidia duşmanului de clasă, rafinamentul procedeelor sale, să trezească în spectatori hotărîrea de întărire a vigilenţei.

Obiectivul social-educativ pe care şi-l propune piesa este însă atins doar parţial, datorită unor deficienţe de ordin artistic ce afectează veridicitatea unor momente din piesă. Însuşi autorul admite, într-un interviu acordat unui redactor al „Gazetei literare" în urmă cu doi ani (numărul din 7.VI.1956), că intervenţia activistului de partid Sofronie pentru limpezirea conflictului devenit foarte încurcat în actul II constituie o soluţie lesnicioasă, comodă, imprimînd acţiunii o notă de artificialitate. În loc să-şi bată capul eroii centrali, spre a da de urma duşmanului, care se află printre ei, apare

Scenă din „Iarbă rea". De la stînga la dreapta: Mihai Popescu (Andrei Bîrlea), Gh. Timică (Pavel Zaharescu), Radu Beligan (Victor Dumitrescu), Natașa Alexandra (Aneta Zaharescu) — Teatrul Național „I. L. Caragiale"

Sofronie — „deus ex machina" — ca un iluminat, îndrumîndu-i pe ceilalți eroi numaidecît pe calea cea bună. Din această pricină, ancheta din actul III, oricît de atractivă ar fi ea în sine, lasă impresia unei bateri pe loc: cititorul ghicise dinainte că „iarba rea" este Ioana Marin, nemaifiind necesară atîta insistență pentru dovedirea acestui fapt.

Lipsa de veridicitate a unor momente din piesă se explică, cred, mai cu seamă prin anumite defecte de constituție a caracterelor. E necesar ca un erou să fie clar conturat, să aibă o fizionomie morală definită, pentru ca acțiunile lui să pară verosimile. Povestită sumar, acțiunea piesei *Iarbă rea* este cît se poate de interesantă și just orientată. Abia cînd începem să raportăm intriga la caracterele personajelor (și nu putem să n-o facem), constatăm slăbiciuni în mecanismul desfășurării ei.

Lăsînd laoparte faptul că unele personaje (cuplul Zaharescu-„scriitorul" Dumitrescu) nu sînt deloc indispensabile rezolvării conflictului, observ, mai întîi, imprecizia caracterului lui Andrei Bîrlea. În piesă, eroul se manifestă, încă din primul act, nu numai ca un mare chimist, un creator în specialitatea sa, dar și ca un om care participă cu toată însuflețirea la munca sa concretă, pusă în slujba construirii socialismului. Cu cît entuziasm vorbește el, de îndată ce apare pe scenă, despre muncitorii de la Reșița, despre noua lor atitudine față de muncă! În actul II, Bîrlea rostește însă vorbe pline de cinism cu privire la idealurile etice, zicînd că „omul gîndește principii... dar consumă calorii", că „omul e un animal ticălos". Ce rosturi sufletești determină zelul creator al profesorului Bîrlea, dacă el nutrește asemenea concepții? Poate, scepticismul său e doar o stare de moment. Era însă de datoria dramaturgului să motiveze contradicția, fie și efemeră, între chimistul patriot înflăcărat și „gînditorul" pesimist (care e și un soț infidel), să releve temeiurile biruinței primului asupra celui din urmă.

Foarte contradictorie este și Ioana Marin. Prea bine. E necesar să se dezvăluie însă, dramatic, factorul de ordin moral care face posibilă nu numai coexistența dar chiar întrepătrunderea, conexiunea organică, a unor laturi de caracter divergente. Personal, nu pot pricepe cum e posibil ca Ioana să vorbească atît de inspirat, într-o scenă din primul act, despre frumusețea profesiei de chimist („De ce crezi că noi nu sîntem la fel de fermecați de profesiunea noastră ? Numai că noi nu mai căutăm piatra filozofală pentru ea însăși"), despre mulțumirea pe care o dă „conștiința asta simplă că îndeplinim o misiune...", pentru ca în scena imediat următoare să se comporte ca o femeiușcă țifnoasă, iar în actul III să rostească vorbe în care mustește o ură josnică împotriva oamenilor ce-și făuresc o viață mai bună. Repet : pot exista ființe ca Ioana, dar spectatorul voiește să afle tocmai ce le face să fie astfel.

În concepția piesei, personajul cel mai luminos ar trebui să fie Irina Bîrlea, soția și colaboratoarea lui Andrei Bîrlea, în care dramaturgul și-a propus să reprezinte femeia-flacără, intelectuala comunistă, dedicată integral, cu fremătătoare pasiune, activității sale creatoare, cauzei socialismului. Ea este aceea care dinamizează colectivul de chimiști condus de Andrei, ea ține ridicat moralul soțului său, insuflîndu-i încredere în izbînda acțiunii întreprinse, dojenindu-l cînd el are manifestări de orgoliu sau cînd se lasă pradă deznădejdii. Mă întreb însă, convins că și spectatorii își vor fi pus aceeași întrebare : de ce Irina Bîrlea, personajul cel mai înaintat din piesă, trebuie să fie atît de rigidă, urîcioasă și de o pudoare suspectă (o ușoară mîngîiere a soțului o face să roșească).

Examinarea de aproape a eroilor din *Iarbă rea* arată că dramaturgul a fost prea puțin solicitat de aspectul adînc uman al conduitei acestora și, în consecință, n-a reușit să creeze caractere memorabile — fapt ce nu rămîne fără repercusiuni asupra desfășurării intrigii. Piesa lui Aurel Baranga își are însă însemnătatea ei incontestabilă în istoria dramaturgiei noastre contemporane, ca una care a pornit, printre primele, la defrișarea unui teren încă neexplorat, deosebit de fertil. *Iarbă rea* își propunea să descifreze *noul* existent în mediile intelectuale, într-un moment cînd acesta se afla încă într-o fază incipientă, embrionară. Prin aceasta se și explică, în bună măsură, schematismul eroilor, carența vieții lor sufletești. În cursul înaintării spre socialism, noul s-a dezvoltat, a luat amploare. Oameni ca Irina Bîrlea și Marin Marin există astăzi pretutindeni în țara noastră. Firesc ar fi fost ca dramaturgul să-i aducă pe scenă, îmbogățind literatura noastră cu eroi pozitivi de seama celor din *Iarbă rea,* dar mai vii, mai bogați sufletește decît aceștia. Din păcate, acest fenomen nu s-a produs. În ultima sa piesă, *Rețeta fericirii,* scriitorul a preferat să înfățișeze intelectuali cu o mentalitate aparținînd mai degrabă vechii societăți. Înainte de aceasta, Aurel Baranga ne-a dat însă cîteva piese ce ridică probleme din cele mai interesante.

Așa bunăoară, *Recolta de aur (Într-o noapte de vară).* Această piesă schițează și ea, original, cursul dezvoltării unui conflict caracteristic vieții din zilele noastre, conflict generat de contradicția (mai precis : aparenta contradicție) de interese între doi membri ai aceleiași familii intrate în gospodăria agricolă colectivă. Stîrnit și speculat de dușmanul de clasă, un asemenea conflict dobîndește implicații social-politice profunde, deznodămîntul lui echivalînd cu un răspuns pe care-l dă viața unor acute probleme contemporane.

Ca în piesa precedentă, există și în *Recolta de aur* elemente suficiente pentru închegarea unei acțiuni cuceritoare. Absența unei preocupări a dramaturgului pentru sondarea psihologiei țăranilor, ca și insuficienta sa familiarizare cu problemele concrete ale construirii socialismului la sate, determină însă și în această piesă o seamă de slăbiciuni. Chiaburii (Posteucă, Galvan, Ciupici, Țurcanu) încearcă și sînt pe cale de a reuși să-l ațîțe pe Mihai, ginerele președintelui gospodăriei colective, Iacob Istrati, împotriva socrului său şi a gospodăriei. O asemenea manevră dovedeşte abilitatea duşmanului de clasă, iar dejucarea ei de către ţăranii muncitori, în frunte cu comuniştii, este de natură să reliefeze într-un chip interesant superioritatea noului din viaţa satului de azi, invincibilitatea lui. Chiaburii se demască însă în piesă singuri, răpind eroilor înaintaţi posibilitatea de a-şi valorifica însuşirile. E deajuns să intre Iacob Istrati în cîrciuma lui Posteucă şi să adreseze chiaburilor adunaţi acolo cîteva cuvinte aparent prietenoase, pentru ca aceia să-şi dea pe faţă legăturile cu Mihai, adică să se vîre orbeşte în capcana pe care preşedintele colectivei le-o întinde. Aceasta în actul II. În al treilea act, ei dau foc hambarului şi înfig cuţitul în paznicul Ţiţuică, procedînd atît de grosolan încît sînt identificaţi numaidecît ca făptaşi ai crimei şi incendiului, oricît primele aparenţe ar fi un argument în sprijinul afirmaţiei lor că nu sînt vinovaţi, aruncînd bănuiala asupra lui Mihai. Falsitatea caracterelor, datorată sărăcirii acestora de substanţa lor omenească, atrage după sine, în *Recolta de aur*, o intrigă greoaie, în ciuda punctului de pornire interesant.

Cu totul alta e situaţia în *Pentru fericirea poporului*, piesă scrisă în colaborare cu N. Moraru. Construcţia solidă, axată pe o acţiune impresionantă, deşi fără întorsături, cu elemente de senzaţional, se bizuie, desigur, pe interesul special trezit de chipurile eroilor pozitivi — unele din cele mai cuceritoare ce s-au creat pînă astăzi în literatura noastră. Umanitatea lui Mihai, Mircea şi Sanda Buznea, a celorlalţi comunişti, a Mariei Buznea, se revelează în episoade a căror construire nu implică atît inventivitate cît o cunoaştere îndeaproape a caracterelor de comunişti şi a mecanismului muncii de partid ilegale. Buznea, tatăl, fiul şi fiica ni se înfăţişează mai întîi în sînul familiei, trezindu-ne simpatia şi admiraţia prin maturitatea cu care gîndesc problemele contemporane şi prin luciditatea cu care privesc anumite fenomene politico-sociale ce ameninţă direct siguranţa vieţii lor, liniştea casei. Ei îndeplinesc munca de partid cu înflăcărare, cu o participare deplină a tuturor facultăţilor şi talentelor lor, patetic şi în acelaşi timp cu modestie, fără nici o emfază, cu simplitate, calm şi naturaleţe. Mircea povesteşte ca despre un fapt normal despre bătaia încasată de la nişte derbedei legionari, iar tatăl său toastează pentru această primă bătaie, adăugînd că „o să vină şi altele". Mihai şi Mircea Buznea, mai apoi şi Sanda, se avîntă în luptă avînd deplina conştiinţă a primejdiilor cărora se expun, arătîndu-se gata să rabde, de nu se va putea altfel, cele mai îngrozitoare chinuri din partea duşmanilor clasei muncitoare. În faţa călăilor, ei se comportă cu o demnitate în care se exprimă toată forţa morală izvorîtă din conştiinţa slujirii unei cauze măreţe. Nici schingiuirile, nici teroarea morală nu-i pot îndupleca pe cei doi Buznea să şoptească un cuvînt măcar, de care să se slujească duşmanul. Oricît i-ar sfîrteca inima ţipetele copilului său torturat într-o încăpere apropiată, Mihai rămîne dîrz, neclintit în hotărîrea de a nu recunoaşte nimic din ceea ce omul siguranţei, Gheorghian, îi cere să recunoască, şi de a nu destăinui nimic din ceea ce ştie. Refuzînd să vorbească, Mircea este ucis în beciurile siguranţei. Aceeaşi atitudine comunistă o va adopta Mihai Buznea la proces. Împreună cu tovarăşii săi, el transformă boxa într-o tribună a acuzării, de la care se ros-

Scenă din „Pentru fericirea poporului" — Teatrul Naţional „I. L. Caragiale"

tește sentința de condamnare fără apel a judecătorilor aserviți claselor stăpînitoare și întregii orînduiri clădite pe exploatarea omului de către om. Cu mijloace sobre, fără patetism, fără nimic convențional, piesa *Pentru fericirea poporului* plăsmuiește o expresivă, neuitată imagine a eroismului comunist.

Aurel Baranga reia tema legată de lupta partidului în ilegalitate, în *Arcul de triumf*, piesă ce-și propune să înfățișeze lupta comuniștilor în momentul istoric al prăbușirii fascismului în Romînia, sub loviturile nimicitoare date de armata sovietică. Piesa continuă, în definitiv, acțiunea din *Pentru fericirea poporului*, arătînd cum viața adeverește previziunea lui Mircea Buznea, care, din boxă, anunța inevitabila surpare a lumii capitaliste, zicînd : „...dacă războiul împotriva Uniunii Sovietice va fi dezlănțuit, sîntem încredințați că victoria nu va fi a imperialiștilor... Lupta și cauza noastră, a comuniștilor, este dreaptă. Noi vom învinge !“

Intriga piesei *Arcul de triumf* e mai complicată, mai bogată în surprize, în situații imprevizibile, decît cea din *Pentru fericirea poporului* și, din păcate, nelipsită de unele elemente melodramatice. Piesa conține numeroase scene impresionante, ce dezvăluie spectatorului condițiile neînchipuit de grele în care comuniștii aveau de dus lupta, în timpul războiului, împotriva unui dușman rafinat. Întregul curs al acțiunii e astfel conceput de dramaturg, încît prin el să se plăsmuiască imaginea dramaticei încleștări între forțele social-istorice antagoniste aflate în ultima fază a luptei lor pe viață și pe moarte. Acțiunea însă — am mai spus-o — nu poate fi judecată independent de celelalte elemente constitutive ale lucrării. Numai atunci găsim că e logică evoluția conflictului unei opere, acțiunea ei, cînd diversele împrejurări în care apar eroii izbutesc să scoată în lumină caractere verosimile, în concordanță cu adevărul vieții, cînd raporturile de forță dintre eroi reflectă fidel raporturile reale dintre forțele sociale pe care aceștia le reprezintă. Or, în *Arcul de triumf*, personajele pozitive active nu sînt înfățișate cu toată veridicitatea. Personajul menit, în primul rînd, să exprime prin conduita sa mesajul piesei, Magda, nu întrupează cu îndestulare însușirile unui adevărat activist de partid și, în consecință, nu izbutește să ilustreze prin conduita ei, rolul pe care P. C. R. l-a jucat în desfășurarea evenimentelor premergătoare actului de la 23 August. Instructoare a Comitetului Central, Magda nu este înfățișată în piesă luînd vreo inițiativă, conducînd organizarea vreunei acțiuni ofensive antifasciste ; ea nu face decît să împiedice înfăptuirea unor măsuri pe care le crede doar greșite, necugetate, cînd, în realitate, sînt direct dușmănoase, măsuri inițiate de soțul ei, Matei Zapan, devenit agent de siguranță, camuflat sub titlul de activist al partidului. Eroi remarcabili există în *Arcul de triumf*. Unul din ei este bătrînul anticar Mayer Bayer, ce și-a pierdut fiii în toiul prigoanelor rasiale și care, știindu-se nepregătit pentru lupta activă, e fericit de a-i putea ajuta pe comuniști oferindu-le locuința sa pentru întruniri. Dar Mayer Bayer, al cărui umor înțelept ne urmărește mult timp după vizionarea piesei, nu joacă un rol hotărîtor în evoluția evenimentelor din piesă. Alți comuniști, între care Oprișan e cel mai reliefat, sînt prezentați de asemenea în roluri secundare, episodice. În schimb, e zugrăvit cît se poate de veridic Ciolac, comandantul siguranței locale, în caracterul căruia se îmbină viclenia și cruzimea, rafinamentul perversiunii și o brutalitate de bestie. Realizarea acestui personaj e o izbîndă a scriitorului. Păcat însă că acestui personaj infernal nu i se opun în piesă eroi pozitivi de o inteligență superioară, activi, dinamici, în care să recunoaștem forța ireductibilă a clasei muncitoare, a partidului.

Depărtarea, fie și numai parțială, de adevăr în ceea ce privește prezentarea rolului comuniștilor, sărăcirea conținutului activității antifasciste a partidului nu pot să nu altereze într-o măsură simțitoare logica desfășurării acțiunii. Schema subiectului piesei *Arcul de triumf* este, evident, iscusit construită, cursul acțiunii principale e orientat într-un sens autorizat de adevărul faptelor petrecute în perioada la care se referă piesa. Folosind tiparul aceleiaşi fabulaţii, dramaturgul ar fi putut crea, cred, o imagine integral veridică a luptei de clasă în preajma eliberării, dacă, urmărind şi osîndind mişelia lui Matei Zapan, s-ar fi preocupat înainte de orice de activitatea comuniştilor, dacă ar fi înfăţişat-o pe aceasta în conformitate cu adevărul istoric. În acest caz, şi conduita unui personaj ca Valeria Zapan ar fi putut dobîndi o motivare plauzibilă. Aşa cum apare în piesă, şi Maria Zapan e mult prea contradictorie, scindată. De unde în primul act se dovedeşte deajuns de puţin conştientă, dacă nu chiar lipsită de conştiinţă politică, în actele III şi IV ea ajunge să-şi expună viaţa pentru a sprijini o anumită acţiune a partidului. Cînd s-a produs şi cum s-a produs o prefacere atît de profundă în conştiinţa acestei femei? Pentru a da răspuns întrebării, dramaturgul ar fi trebuit să zugrăvească acţiunile comuniştilor, inclusiv acţiunea de atragere într-un front larg de luptă antifascistă, a tuturor elementelor cinstite. Neaprofundarea caracterelor activiştilor de partid şi a muncii acestora face ca anumite momente din piesă să nu se susţină, părînd introduse numai din dorinţa de a se crea complicaţii palpitante în dezvoltarea intrigii. Un astfel de moment e acela în care Maria Zapan, aflînd că fiul său, pe care-l crezuse comunist, e de fapt o slugă odioasă a siguranţei, moare subit în cancelaria lui Ciolac.

Urmările negative ale înclinaţiei dramaturgului de a rupe uneori preocuparea pentru o intrigă atrăgătoare de preocuparea pentru definirea unor caractere şi afirmarea convingătoare artistic a unei concepţii înaintate de viaţă se vădesc din plin în *Reţeta fericirii.* Ca întotdeauna, Aurel Baranga atacă şi în această piesă, cu îndrăzneală, o latură a unei probleme de viaţă, ce poate deveni, în anumite împrejurări, deosebit de acută şi dificilă de rezolvat — problema fericirii intime în condiţiile socialismului. Marin Vuia, director de întreprindere, alunecă pe panta degenerării morale, devenind îngîmfat, deprinzîndu-se să-şi tiranizeze subalternii, comportîndu-se cu soţia ca un stăpîn de odinioară cu o slugă, terorizînd-o şi înşelînd-o. Un asemenea fenomen poate genera, desigur, în permanenţă

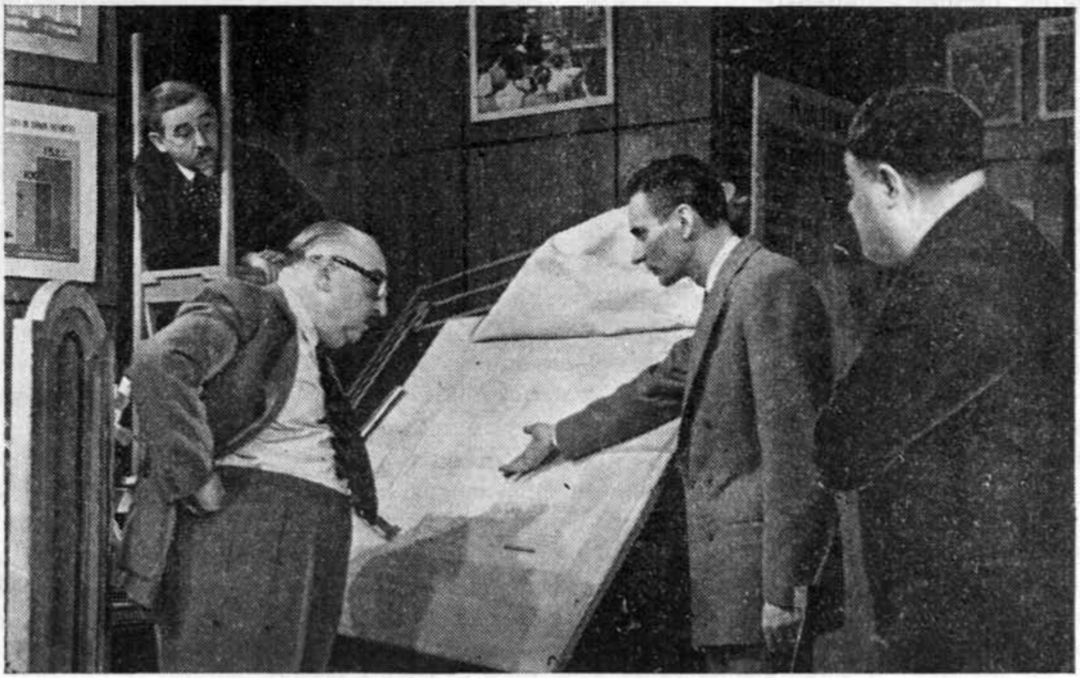
Scenă din „Arcul de Triumf" — Teatrul Municipal

dramatism, prilejuind, de pildă, confruntarea unor concepţii etice, a unor atitudini în problema vieţii personale. Dramaturgul lasă însă, în general, neexploatate asemenea posibilităţi. Înfăţişînd diverse manifestări ce produc dovada materială a infidelităţii lui Marin Vuia, dar trecînd uşor peste procesele de conştiinţă asociate normal actelor de orice natură pe care le săvîrşeşte un om deprins să gîndească (asociate inevitabil unei comportări ca aceea a personajului în discuţie), piesa reuşeşte să ţină, prin intriga ei antrenantă, într-o continuă tensiune atenţia spectatorului dornic să afle ce se va întîmpla mai departe, fără a izbuti implicit să definească drama protagonistului. Ce reprezintă pentru acesta Eliza, soţia lui, şi ce reprezintă amanta, Ina? Care din ele îi deschide perspectiva unei fericiri mai trainice, unei îmbogăţiri a vieţii sufleteşti? O alegere implică manifestarea unei atitudini în faţa vieţii. Ce atitudine morală traduce alegerea făcută de Vuia? Personajul e înfăţişat ca un om îmbătat de iluzia că funcţia de răspundere ce i-a fost încredinţată îi dă dreptul să se considere un ins excepţional, ieşit din comun, căruia îi este permis orice, chiar conduita despotică, chiar imoralitatea. Una din slăbiciunile secrete ale lui Marin Vuia e plăcerea de a fi adulat. Ina i-o cunoaşte şi i-o cultivă. Ea joacă aşadar în viaţa eroului rolul femeii fatale. Marin Vuia e însă, în intenţia autorului, un om cu un fond moral sănătos, şi piesa tinde să urmărească tocmai biruinţa acestuia. Dar cum? În ultimul act, eroul îşi dă seama de rătăcirea lui funestă şi, pocăit, se întoarce la soţie. Formal, această soluţie este, evident, cea mai corespunzătoare din punct de vedere etic. Pe noi nu ne satisface însă rezolvarea formală a unei probleme. Întorcîndu-se la Eliza, Marin nu-l convinge pe spectator că numai alături de o femeie ca aceasta e posibilă adevărata dragoste, fericirea reală, că Eliza merită să fie preferată. În tot cuprinsul piesei, Eliza Vuia apare ca o fiinţă ştearsă, placidă, fără nimic fermecător în ea. Ca soţie, ea manifestă o supuşenie ce merge pînă la umilinţă. Căutînd să fie bărbatului său pe plac (ceea ce nu reuşeşte), renunţă la orice demnitate, rabdă toate jignirile, îşi mestecă lăuntric durerea de a se vedea abandonată, sau se destăinuie, penibil, prietenelor. Ce era pe cale să piardă eroul, depărtîndu-se de Eliza, şi ce regăseşte el revenind la ea? Piesa nu răspunde. În general, conduitei detestabile a lui Marin Vuia nu i se opune în *Reţeta fericirii* o forţă pozitivă. Eroi ca scriitorul Alexandru, ca Aurora, cărora le este proprie o mentalitate relativ mai înaintată, nu joacă nici un fel de rol în readucerea prietenului lor pe o cale sănătoasă. Nici birocratismul şi manifestările tiranice, nici abaterile de ordin moral ale lui Vuia nu primesc vreo ripostă, fapt ce aruncă o umbră asupra ambianţei în care trăieşte personajul, asupra societăţii noastre, în definitiv. Dezmeticirea lui Marin Vuia nu este rezultatul unei confruntări a conduitei sale cu principiile de viaţă după care se călăuzesc oamenii înaintaţi ai vremii noastre. Este opera hazardului. Soţul infidel descoperă că este înşelat, la rîndul său, de amantă, are cu aceasta o explicaţie violentă, după care dispare pentru o noapte, pentru a se întoarce a doua zi în sînul familiei, doritor să înceapă o — vagă — viaţă nouă.

Complicînd inutil intriga piesei, dramaturgul introduce în *Reţeta fericirii* un episod secundar, în care un profesor e împins la sinucidere de intrigile ticăloase ale colegilor săi. Episodul ridică probleme de viaţă cu totul altele decît cele implicate de evoluţia acţiunii principale, necontribuind prin nimic la rezolvarea conflictului situat pe prim-plan, mergînd alături de acesta, introducînd în piesă elemente de melodramă, a căror prezenţă acuză concesia făcută de scriitor gustului unui anumit public mic-burghez, ahtiat de senzaţional. Dar nu e numai aceasta. Oricare ar fi fost intenţiile autorului, episodul e astfel construit încît, în cuprinsul său, apare ca şi cum ar fi caracteristic vieţii în societatea noastră, un fenomen ce contrazice direct natura acesteia, reprezentînd o prelungire a unor fenomene proprii lumii capitaliste. Nu e, desigur, exclus ca, undeva, să se ţeasă în jurul unui om perfect onest o rețea de calomnii, încercîndu-se pe această cale distrugerea lui. Dar asemenea manifestări nu se produc, în viața noastră, fără o ripostă zdrobitoare. Nu astfel se petrece în *Rețeta fericirii,* unde năpăstuitul profesor Andrei nu găsește nicăieri înțelegere, nerămînîndu-i altceva de făcut decît să-și pună capăt zilelor. De ce aceasta? Rezultatul acestei goane după efecte de senzație duce, în pofida tuturor convingerilor și năzuințelor scriitorului, la defăimarea realității din zilele noastre.

Piesa de actualitate cea mai împlinită, din toate punctele de vedere, pe care a publicat-o pînă acum Aurel Baranga este, desigur, *Mielul turbat,* ce comunică un mesaj cetățenesc de mare însemnătate prin revelarea destinelor unor personaje vii, angrenate într-o acțiune dibaci condusă. Comedia desfășoară în fața spectatorilor o suită de episoade firesc înlănțuite între ele, care stîrnind hazul, înfățișează urmările grave pe care le poate avea atitudinea formală, birocratică, nepăsătoare față de problemele de muncă și în general de viață, într-o unitate socialistă.

În cabinetul tehnic al unei uzine s-au cuibărit cîțiva birocrați. Aceștia, în loc să sprijine inițiativele muncitorilor în vederea îndeplinirii planului de stat înainte de termen, se apucă să planifice... inovațiile. Birocratul prin excelență — tipul birocratului — este Toma Dumitrescu, șeful cabinetului tehnic, pentru care ordinea în hîrtii constituie cea mai pasionantă preocupare. Ce nu face el pentru asigurarea acestei ordini? Alcătuiește liste în care trece propunerile de inovații în ordinea intrării, apoi în ordine alfabetică, după numele inovatorilor; întocmește copii după dosarele ce urmează a fi aruncate în foc; examinează dosarele nerezolvate și scrie pe ele rezoluții în care își trasează sieși sarcina de a cerceta „cauzele amînării acestui dosar“ și de a referi asupra lor, neuitînd să semneze sub rezoluții. Dosarele, atent clasate, sînt ținute să mucegăiască, cu toate formele în regulă: „Prezentă propunerea, prezentă schița, lipsă referatul. Se amînă“. „Se amînă“ e formula ce rezumă întregul „Weltanschauung“ al personajului. Interesant sînt prezentați și ceilalți membri ai cabinetului tehnic, în special Bontaș, care, căl-

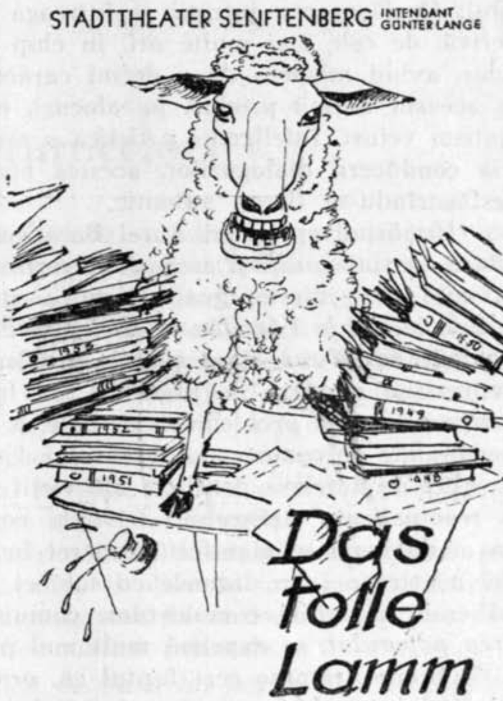


Scenă din „Mielul turbat“. De la stînga la dreapta: Ion Iliescu (Bontaș), Ion Talianu (Cristescu), Radu Beligan (Cavafu), Al. Giugaru (Toma Dumitrescu) — Teatrul Național „I. L. Caragiale“

cător în străchini, își dă aere de mare inventator, plictisind pe toată lumea cu „opera" sa — un ventilator obișnuit, pe care-l recomandă drept „primul perpetuum mobile ideal", întocmit astfel încît se poate învîrti pînă la sfîrșitul veacurilor, fără alt impuls extern decît... energia naturală a vîntului. Amuzant este și Tache Imireanu, reprezentantul sindicatului în cabinetul tehnic, un încurcă-lume ce-și face apariția pe scenă, doar pentru a semna, absent, procese-verbale asupra unor dezbateri la care nu poate niciodată asista, ca unul ce, cît e ziua de mare, n-are timp măcar să răsufle, zorit fiind să alerge de la o ședință la alta. În inginerul-șef Cristescu, dramaturgul a schițat un tip de gură-cască răpit de iluzia avansării — pe care i-o întreține abil Cavafu — fără pic de tragere de inimă pentru munca lui, slab de înger, naiv și incult, incult pînă peste limitele verosimilului. Toți aceștia se află la cheremul lui Cavafu, canalia isteață ce dovedește o iscusință deosebită în a se aranja : ia trei salarii fără să efectueze practic vreo muncă utilă și e mereu în deplasare la București, unde o ține numai în chefuri. Istețimea lui Cavafu stă în elocința lui. Naivii se lasă amețiți de torentele de vorbe, de promisiunile și lăudăroșeniile personajului, fiind înclinați să-i recunoască acestuia calități aparte. Dar tocmai istețimea — și în aceasta constă comicul destinului său — îl va duce pe șmecher, în cele din urmă, la prăbușire. Este meritul comediei — principalul merit — acela de a înfățișa spectatorului prinderea lui Cavafu într-o cursă pe care, inconștient, și-o întinde singur. Deșteptăciunea lichelei poate epata pe un Cristescu sau pe un Toma, dar Spiridon Biserică și, mai cu seamă, Dumitru Ionescu-Perjoiu, secretarul organizației de partid, intuiesc numaidecît esența abjectă, ca și punctul vulnerabil al ipochimenului. Supralicitîndu-și abilitatea și socotind oamenii simpli ca pe niște neajutorați (Spiridon Biserică e pentru el un „pricăjit", un „Catedrală, Biserică, ăsta cum îi zice..."), Cavafu nu bănuiește că toate actele lui sînt urmărite și evaluate de cineva la valoarea reală, și în consecință se învăluie într-un păienjeniș de mistificații, socotind că își creează în acest chip în fața acoliților o aureolă de ins superior. Mai isteț însă decît el, Perjoiu îl lasă să-și urzească în voie pînza minciunilor, pentru ca, la momentul potrivit, să-l înfășoare în ea, făcîndu-l inofensiv.

Comicul, în *Mielul turbat*, este obținut prin mijloace realiste. Intriga, cu toate sinuozitățile ei, își are deplina motivare în structura caracterelor definite în piesă — caractere ale unor oameni ce trăiesc într-o societate anumită. Fiecare personaj se comportă cum îi este firea, și din conduita tuturor — dictată de condițiile concrete de timp și loc în care se dezvoltă conflictul — rezultă o intrigă în care nu intră în general artificii, complicații gratuite, întorsături ieftin senzaționale. Neprevăzute, rezervînd la tot pasul surprize, întîmplările comice nu se desfășoară arbitrar; ele sînt dictate de logica intrinsecă a evoluției conflictului, reușind să producă spectatorului iluzia realului. Personajele negative ale comediei sînt ridicole datorită faptului că acționează — nătîng — în serviciul unei cauze pierdute dinainte, unei cauze detestabile, căutînd să dea impresia — și, unii, mai reduși, ca Toma Dumitrescu, Bontaș și chiar Cristescu, crezînd poate ei înșiși — că se comportă corect sau, în tot cazul, neavînd conștiința proporțiilor incorectitudinii lor. Nu e vorba, așadar, nici pe departe ca în *Bal la Făgădău*, spre exemplu, de ființe convenționale, a căror prostie să fie exagerată peste orice măsură, menită să stîrnească rîsul prin absurditatea gratuită a actelor lor comandate de o inteligență subnormală. Nu, personajele din *Mielul turbat* sînt perfect normale, posibile în viața reală. O anumită impresie de abatere de la ordinea normală a vieții — pe care acțiunile lor ne-o provoacă, dînd naștere unui contrast comic particular — provine nu din îngroșarea neveridică a unor defecte personale, ci din opoziția între realitatea obiectivă și iluziile personajelor. Eroii din *Mielul turbat* nu știu pe ce lume trăiesc și se angajează, teribili, într-o luptă din care ies compromiși jalnic și iremediabil. Poate că dramaturgul a accentuat prea mult această latură — naivitatea — neaprofundînd sensul acelor manifestări în care se exprimă ceea ce e detestabil în caracterele personajelor. Birocrații din piesă, și chiar Cavafu, sînt înclinați să ia lucrurile deajuns de ușor, să subaprecieze primejdia căreia se expun prin matrapazlîcurile lor. Stîrnindu-ne rîsul, dramaturgul nu ne oferă destule elemente care să stimuleze disprețul nostru pentru alde Cavafu et comp. Piesa își atinge întru totul țelul propus, acela de a înfățișa cu artă modul în care iluziile birocraților se năruie lamentabil, una după alta, la asaltul vieții noi. Episodul cel mai hazliu e, fără îndoială, acela în care Cavafu, cu consimțămîntul celor din gașca lui, care-i iau drept bune brașoavele, pleacă la București, în căutarea inexistentului Ionescu-Perjoiu, mare savant cică și prieten apropiat al său, de unde trimite un șir de telegrame năstrușnice în stil involuntar caragialesc. Comicul ce se degajă din acest episod (ca de altfel, din întreaga piesă) nu e un comic gratuit. Minciunile lui Cavafu, în stare să înghețe apele, reliefează un caracter. Un caracter respingător, în ultimă analiză, chiar dacă stigmatele lui nu sînt suficient de vizibile. Rîzînd de Cavafu, îl condamnăm implicit, manifestîndu-ne satisfacția pentru căderea lui în capcană.

Dramaturgul a rezolvat fericit o problemă-cheie a comediei satirice: prezența eroului pozitiv. Spiridon Biserică e un personaj comic ce, spre deosebire de adversarii săi, comici și aceștia, cîștigă deplina noastră adeziune. În timp ce în cazul lui Cavafu și al birocraților constatăm contradicția dintre aparență și esența interioară, esența psihică a lui Spiridon Biserică este superioară aparenței. Eroul face pe naivul, pe prostul, inducînd în eroare funcționarii ce se pretind grozav de deștepți, ascunzîndu-și față de aceștia adevăratul său chip, pentru ca, la timpul potrivit, înfățișarea lui autentică să se dezvăluie surprinzător, punîndu-i pe birocrați și pe mentorul lor, Cavafu, la locul meritat.



Programul Teatrului din Senftenberg — R.D.G., la „Mielul turbat"

Prin soluția dată conflictului, comedia *Mielul turbat* conține un mesaj ce exprimă o încredere nestrămutată în mersul continuu înainte al vieții noi din țara noastră.

Acest mesaj îl transmite, de altminteri, cu mijloace variate, mai mult sau mai puțin adecvate scopului, tot teatrul lui Aurel Baranga, ca, în genere, întreaga noastră literatură scrisă de pe pozițiile înaintate ale concepției despre lume a partidului clasei muncitoare. Specificul comunicării acestui mesaj în opera dramatică a scriitorului examinat se concretizează, cum am încercat să relev, sub mai multe aspecte. Aurel Baranga este, ca dramaturg — ca de altfel, și ca poet, reporter, pamfletar, eseist —, un autor cu viziuni personale îndrăznețe, explorator al unor tărîmuri necercetate. În *Iarbă rea*, a abordat, pentru întîia oară în noua noastră dramaturgie, tema atitudinii intelectualității față de problemele practice ale construirii socialismului. În *Pentru fericirea poporului* a înfățișat (în colaborare cu

N. Moraru) chipuri de neuitat ale comuniştilor luptători în ilegalitate, nemaicunoscute pînă atunci pe scenele noastre. *Mielul turbat* e prima noastră comedie satirică viabilă. În sfîrşit, *Reţeta fericirii* are meritul de a fi abordat o temă încă netratată în dramaturgia actuală — tema raporturilor familiale în condiţiile socialismului —, ridicînd probleme de mare interes, pe care însă le lasă nerezolvate. Chiar susceptibile fiind de cele mai ascuţite obiecţii, piesele lui Aurel Baranga au calitatea de a ridica probleme de viaţă autentică, răscolitoare, ce solicită irezistibil participarea spectatorilor la dramele sau peripeţiile comice prezentate pe scenă. Piesele dramaturgului sînt construite cu o remarcabilă inteligenţă artistică, avînd subiecte antrenante, în cuprinsul cărora intriga evoluează ingenios, imprevizibil. Desfăşurarea intrigii şi întreaga construcţie a operelor lui Aurel Baranga derivă, de cele mai multe ori, în chip logic, din problematica de conţinut a pieselor, avînd menirea de a defini caractere şi a transmite un mesaj. Abaterile de la această normă produc, pe alocuri, episoade convenţionale sau de un melodramatism vetust. Inteligenţa artistică a scriitorului se vădeşte din plin şi în măiestria conducerii dialogurilor, acestea neavînd în ele nimic strident, nimic afectat, desfăşurîndu-se firesc, autentic.

Urmărind opera lui Aurel Baranga în evoluţia ei în timp, înregistrăm o înaintare cu sinuozităţi şi ascensiuni verticale, cu bateri pe loc şi, uneori, dări înapoi. În ceea ce priveşte creaţia comico-satirică, dramaturgul săvîrşeşte un adevărat salt de la *Bal la Făgădău* la *Mielul turbat*. Dramele urmează însă o cale mai întortochiată. *Iarbă rea* atacă pieptiş problematici arzătoare ale contemporaneităţii, întreprinzînd o operă de pionierat, cu toate riscurile implicate. *Recolta de aur* se menţine în sfera problemelor actuale de prim-ordin, fără a izbuti să creeze chipuri memorabile de oameni ai prezentului. Cu *Reţeta fericirii,* dramaturgul — în pofida intenţiei de a releva conflicte ale vieţii contemporane — nu reuşeşte obiectiv decît să reactualizeze străvechiul triunghi conjugal, să ne întoarcă la preocupări care (în modul cum se manifestă concret în piesă) nu sînt şi nu pot fi ale dramaturgiei noastre noi. În dramele cu subiect istoric constatăm iarăşi o involuţie: patosul eroic al luptei comuniştilor, comunicat cu putere dramatică în *Pentru fericirea poporului,* se exprimă mult mai palid în *Arcul de triumf.*

Oricum, rămîne cert faptul că, oricare ar fi zig-zagurile evoluţiei sale, autorul *Mielului turbat* a creat o seamă de piese ce înscriu succese hotărîtoare ale literaturii noastre dramatice. Prin ceea ce are mai realizat, creaţia lui Aurel Baranga aduce o contribuţie esenţială la dezvoltarea dramaturgiei noastre pe drumul realismului socialist. Avem toate temeiurile să sperăm că piesele la care dramaturgul lucrează în prezent — şi dintre care cel puţin una, *Bastonul de mareşal,* se găseşte, după mărturisirile sale, într-un stadiu înaintat, aproape de încheiere — vor marca o nouă izbîndă a creaţiei scriitorului, vor da glas unor preocupări actuale, de însemnătate.

T. ZAMFIR

Respect turneelor!

Odată cu sosirea verii și înainte ca teatrele să intre în binemeritată vacanță după o stagiune intensă, ele pornesc în turnee ceva mai îndelungate, pe cuprinsul mai multor regiuni, spre a-și face cunoscute realizările și pe alte scene decît cele din orașul de baștină. Această „migrație“ sezonieră (este bine că putem numi acest fenomen „migrație“) este pe cît de mult așteptată — mai ales în orașele și localitățile care nu au un teatru propriu — pe atît de însemnată prin funcția culturală căreia îi răspunde. Am putut constata interesul deosebit pe care-l trezește sosirea unui turneu din alt oraș, în rîndurile spectatorilor. Ne-am convins, de asemenea, că în orașele mai mari, cu un for teatral propriu, turneul este un prilej de emulație, de constatări judicioase, de măsurare a forțelor proprii.

Epoca de „secetă“ teatrală în provincie este de domeniul amintirilor ; putem vorbi acum despre turnee numeroase, educative și pline de învățăminte. Afirmarea capacității ideologice și artistice a teatrelor de stat, în turneele întreprinse de ele, se încadrează în frontul larg al revoluției noastre culturale.

Tocmai pentru aceasta, exigențele față de buna lor organizare, coordonare și îndrumare sînt mari. Am pornit pe teren, în cîteva localități unde se desfășura din plin activitatea de turneu a cîtorva teatre. Lucrul care ne-a solicitat în primul rînd atenția a fost că anumiți factori răspunzători de organizarea turneelor (ne luăm răspunderea de a compara sarcinile organizatorilor centrali ai acestor turnee, cu acelea ale agenților de circulație pe marile artere) au răspuns adesea deficitar obiectivelor lor. De altfel, responsabilitățile în organizarea și programarea turneelor se împart, așa după cum vom încerca să arătăm.

Există — și faptul acesta este unanim cunoscut — un factor coordonator, O.S.T.A. Să-l numim, convențional, creierul turneelor artistice. Un creier care înregistrează, vai, acute inhibiții. Nenumărate colective improvizate și dubioase (vezi nr. 7 al revistei „Teatrul“) se încrucișează pe culoarele-circumvoluțiuni ale acestei instituții, obținînd gir și aprobări pentru spectacole de estradă inadmisibile, care înșeală așteptările spectatorilor din provincie. Răbdînd să vadă împrăștiindu-se pe drumurile țării asemenea afaceriști prost mascați, O.S.T.A. nu găsește în schimb, pentru rezolvarea în general a sarcinilor sale de organizare a turneelor interne, suficient discernămînt în ponderea, în repartizarea și programarea spectacolelor teatrelor de stat și ale altor formații artistice în deplasare. Iată exemple :

Între 15 și 29 iunie, Teatrul din Reșița a întreprins un turneu cu piesa irlandezului Michael Sayers, *Kathleen*, în centre ca Turnu-Severin, Caracal, Alexandria, Simeria, Lugoj etc. Realizarea beneficiilor de casă cu această piesă (în treacăt fie spus, singurul ei beneficiu numai acesta poate fi, după cum vom vedea mai jos, dar acum discutăm principiul organizatoric al turneelor) a fost condiționată aproape exclusiv de un fapt : dacă trupa din Reșița sosea înaintea sau după trecerea altor cîtorva turnee, înghesuite unul într-altul, pe parcursul unei singure săptămîni, prin programarea de la centru. Această soartă au avut-o turneele teatrelor de stat din Oradea și Sibiu, al colectivului bucureștean cu piesa *Vrei să fii nevasta mea ?*, al Operei din Timișoara și al unui Ansamblu al armatei de cîntece și dansuri, din Cluj. Pașnicii cetățeni ai orașelor s-au văzut solicitați, luați pe sus și depășiți, în cele din urmă, de tirul fulgerător al acestor spectacole. Natural, sosind imediat în urma unor confrați, teatrul din Reșița era întîmpinat în cîte un loc de apatia publicului, al cărui interes era considerabil scăzut.

La Lugoj, de pildă, o întîmplare a făcut ca în ultimul moment locurile să fie totuși vîndute, după ce se arătaseră puține cereri. În timp ce piesa era anunțată că va avea loc în sala de spectacole a orașului bănățean, la grădina de vară, cu o capacitate de locuri mult mai mare, urma să dea spectacole Opera din Timișoara. Se pare că publicul, în majoritatea lui, a optat pentru aer curat și pentru muzica lui Verdi. Dar mulțumită unei ploi, care a dejucat reprezentația muzicală, fotoliile sălii de spectacole, care începuseră să fie puse în vînzare pe jumătate de preț, au devenit astfel grabnic și tardiv solicitate de spectatorii... ipoteticului spectacol de operă sub cerul liber.

Echilibrul naturii...

Repetăm însă că pledăm aci pentru principiul unei echitabile programări a turneelor și nu pentru cauza piesei *Kathleen* (jucată de cei din Reșița sub titlul de împrumut, sunător din coadă, *Cînd zeii coboară pe pămînt...)*. Această comedioară puerilă, care tratează călduț și cuminţel o chestiune ce afectează îndeobște inimile „candide" — emanciparea adolescentină a femeii și dragostea ei dezinteresată —, s-a jucat în premieră, subliniem *s-a jucat în premieră*, în centrul minier Anina. O reprezentație necorespunzătoare pentru un public muncitoresc, într-un oraș muncitoresc, fără teatru permanent, care așteaptă lumina culturii și prin scena teatrului, în cazul de față prin periodicul turneu!

De aci, turneul a continuat așa cum am amintit mai sus. Cinstit vorbind, actorii s-au achitat conștiincios de roluri, poantele nu au fost „trase", așa cum se mai întîmplă uneori, și în genere ne-am convins că teatrul reșițean dispune de elemente capabile și talentate. Putem fi îngăduitori într-o măsură (foarte mică), cu alegerea acestei piese pentru turneu, dacă ținem seama că vara publicul preferă comedie, dacă ținem de asemenea seamă că după turneul cu această piesă, teatrul a făcut un altul cu *Familia Kovaci*. Dar procedeul de a „umfla" semnificațiile sociale ale piesei cu declarații programatice hazardate — ca în cuvîntul regizorului Iosif M. Bîta din caietul-program — este fără îndoială reprobabil, chiar dacă opiniile exprimate formează convingerea regizorului. Nici mai mult, nici mai puțin, această piesă mic-burgheză este caracterizată drept un protest mascat la adresa imperialiștilor care oprimă ființa națională a Irlandei. Nu este locul unei adînciri a discuției, dar trebuie arătat că această viziune „revoluționară" a piesei nu corespunde adevărului. În concepția regizorului Bîta, această lucrare ar fi o piesă cu cheie, în care fetișcana zglobie și temperamentală ar fi simbolul... Irlandei înrobite, luptînd pentru libertatea sa, în timp ce tăticul ei, pastorul și nenea doctorul ar fi forțele sociale asupritoare... Ciudate încercări de a situa totul în niște simboluri largi și generos cuprinzătoare ; numai că ele ascund, de fapt, o foarte vulgarizatoare intenție de a forța sensul real al piesei, sens care nu depășește pe acela al unei comedioare cu accente melodramatice.

Acesta este un aspect cules dintr-un turneu.

Varietatea concluziilor ce se pot trage se îmbogățește de la caz la caz. Așa de pildă, în turneul său din Valea Prahovei, cu piesele *Trei generații, Take, Ianke și Cadîr, A 12-a noapte* și *Profesiunea d-nei Warren*, colectivul Teatrului Municipal din Capitală s-a achitat cu un remarcabil simț de răspundere de îndatoririle artistice cele mai riguroase. Prezența activă a animatoarei teatrului, artista poporului Lucia Sturdza Bulandra, în mijlocul actorilor care au efectuat deplasarea și desfășurarea spectacolelor în distribuția de la premieră, cinstind astfel spectatorul din provincie, au asigurat un ridicat nivel artistic al reprezentațiilor.

Ne-am aflat în eleganta sală a Teatrului de Stat din Ploești, la primul spectacol prezentat aci : *Profesiunea d-nei Warren*. Afirmăm cu toată răspunderea că acesta a depășit, prin prospețimea și prin dăruirea cu care a fost susținut, plafonul atins la București cu același spectacol. O nedumerire s-a impus totuși. De ce tocmai în zi de duminică, zi de odihnă, în care numeroși muncitori de la sondele petrolifere din împrejurimi și de la rafinăriile din jurul Ploeștiului se aflau în oraș, nu s-a jucat piesa care ar fi răspuns cel mai bine cerințelor ideologice ale acestora : *Trei generații?* De ce o piesă de actualitate, valoroasă, este astfel eludată prin programare, știut fiind că, în cursul săptămînii, oamenii muncii din împrejurimi, mai cu seamă, se pot hotărî ceva mai greu, după o zi de muncă, să întreprindă un drum pînă în centrul orașului, la sala teatrului ? După cît se vede, criteriul politic al programării turneului nu a fost la fel de ferm ca cel al probității profesionale.

Un al doilea factor răspunzător de organizarea turneului și de buna lui desfășurare este organizatorul teatrului, care pornește pe teren înaintea turneului spre a se îngriji de popularizarea, de condițiile tehnice ale reprezentației și de buna funcționare a agenției de bilete. Numai că, de multe ori, acest organizator se îngrijește doar de ultimul aspect menționat de noi și de obținerea, pe cît posibil, a unei săli sau grădini cu un mare număr de locuri, indiferent de faptul dacă ele sînt sau nu adecvate reprezentației teatrale. Vom cita și aici unele exemple :

Prima scenă a Capitalei, Teatrul Național „I. L. Caragiale", a organizat un turneu prin 17 orașe din Moldova, cu piesa *Rețeta fericirii* de A. Baranga. Artiștii Naționalului bucureștean au fost întîmpinați, cel puțin așa mărturisesc cu toții, cu dragoste și mult interes. Publicul s-a dovedit receptiv jocului actoricesc de valoare. Și totuși au existat — și noi le-am putut constata — o seamă de aspecte, de ordin organizatoric, care au prejudiciat integritatea artistică a spectacolelor. O scrisoare primită la redacție este elocventă în acest sens. Iată ce scrie, printre altele, corespondentul nostru :

„În zilele de 17 și 18 iunie 1958, Teatrul Național „I. L. Caragiale" a prezentat în orașul Iași spectacolul *Rețeta fericirii* de A. Baranga. Organizatorul de spectacole a contractat sala cinematografului „Maxim Gorki", întrucît la acea dată, sala Teatrului Național din Iași era intrată în reparație. Scena sălii „Maxim Gorki" este însă improprie spectacolelor teatrale. Pardoseala scenei este în pantă, nu există nici o instalație de lumină, nu există cabine pentru actori, tragerea cortinei se face la vedere, nu există cușcă pentru sufler etc. Podeaua sălii și scaunele provoacă zgomote greu de suportat. In același timp, se afla liberă și o altă sală cu instalație corespunzătoare de lumină, o sală și o scenă a unui teatru de stat, permanent. Unicul motiv care a putut determina alegerea sălii de cinematograf este capacitatea acesteia. Precizez însă că la primul spectacol au fost vîndute numai vreo 600 de bilete, deoarece ieșenii nu sînt obișnuiți să asiste la spectacole teatrale în săli de cinema.

Această alegere făcută de organizatorul de spectacole a dat rezultate nedorite. Spectacolul a fost necorespunzător din punct de vedere tehnic, fapt care a avut repercusiuni asupra calității artistice a reprezentației. S-au produs nenumărate defecte de lumină (reflectoarele se aprindeau și se stingeau cînd nu trebuia), se vedea din sală suflerul care era instalat pe un scaun în culise, se puteau urmări eforturile cortinierului etc. Sala făcînd posibile zgomote din cele mai neașteptate, foarte multe replici nu s-au auzit, și de aceea de cîteva ori s-a strigat, destul de penibil, „mai tare !". Jocul interpreților a avut de asemenea de suferit. Interpretul lui Marin (nu cunosc numele actorului deoarece pe afiș și program nu a fost operată schimbarea de distribuție) făcea semne electricianului. Actrița Irina Răchițeanu s-a oprit la jumătatea unei replici pentru a aștepta liniștirea sălii, care se agita, neputînd percepe cuvintele ei, iar actrița Marietta Deculescu, la primul spectacol în actul I, a debitat exterior textul deoarece eforturile de interpretare se loveau de acustica proastă a sălii..."

Iată cum goana, cu orice preț, pentru un număr maxim de locuri a dăunat ținutei artistice a spectacolului prezentat de prima scenă a țării, în turneul său într-un oraș cu tradiție artistică.

O altă scenă națională, de astă dată cea din Craiova, ne-a pus într-o situație mai „originală". La 6 iulie, pe o zi toridă, am luat trenul dis-de-dimineață spre a ajunge la timp la Govora, unde Teatrul Național din Craiova își anunțase intenția de a prezenta oamenilor muncii aflați acolo la odihnă și tratament, piesa lui Goldoni : *Gîlcevile din Chioggia*. Odată ajunși, ne-am purtat privirea pe ziduri și afișiere spre a descoperi vreo înștiințare, vreo indicație a prezenței teatrului craiovean. Am descoperit-o în fața intrării în parc, unde se află de altfel și sala de spectacole, sub forma unui afiș pe care se suprapuneau, caligrafiate parcă cu grija de a nu se mai putea pricepe nimic, cîteva date din calendarul lunii iulie. Cu o curiozitate ajunsă la paroxism, ne-am îndreptat pașii spre agenția de bilete, unde ni s-a răspuns scurt, dar cu durere că... teatrul din Craiova „a telefont *azi* dimineață că nu mai vine". Toate sondajele pe care le-am făcut după aceea pentru a afla cauza acestei contramandări subite n-au putut duce la nici un rezultat. Și totuși, la Govora se vînduseră bilete, oamenii se pregătiseră și așteptau o echipă a unui Național, care se răzgîndise în dimineața acelei zile și nu mai vroia să vină...

În organizarea turneelor, la condiția unei optime desfășurări a spectacolelor se adaugă grija și atenția factorilor locali, gazde ale colectivelor artistice. Secțiile de cultură ale sfaturilor populare au dovedit inițiativă, în multe orașe și localități, în acțiunea de utilare și perfecționare a sălilor de spectacole. Acolo unde nu există încă săli sau grădini destinate reprezentațiilor de teatru, au fost amenajate în acest scop sălile de cinematograf. Din păcate, faptul acesta nu s-a generalizat, ceea ce face ca turneele să întîmpine pe alocuri mari greutăți, actorii fiind obligați să joace în săli destinate proiecțiilor, neadecvate și spectacolelor de teatru. La aceasta se mai adaugă — și experiența turneelor din această vară a dovedit-o — o necorespunzătoare programare a spectacolelor trupei în turneu, la ore tîrzii. Evident, nu se fac eforturi pentru a fi echitabil conciliată reprezentația teatrală cu proiecția cinematografică, în așa fel încît să nu se stînjenească reciproc. Revenim, pentru a exemplifica, la turneul Teatrului Național din București cu *Rețeta fericirii:*

Am asistat la reprezentațiile date în orașul Roman. Întrucît ziua sorocită acestui oraș era o duminică, au fost programate două spectacole. În sala în care urma să se joace *Rețeta fericirii*, sala cinematografului „23 August" din localitate, se desfășura și un spectacol de cinematograf. Deoarece nu s-au găsit căile de alternare judicioasă a acestor două manifestări, totul a suferit o mișcare de translație spre orele mici de la miezul nopții. Astfel, matineul a fost fixat pentru ora 19, iar spectacolul de seară la ora 22,30. Biletele au fost puse în vînzare și cumpărate pînă la ultimul, la ambele spectacole. Cinematograful nu are un spațiu prea mare înapoia ecranului. Și nici dependințe în care ar putea fi depozitate decorurile. Constatarea aceasta s-a făcut tîrziu, iar măsura a fost luată ad-hoc: toate decorurile au fost depozitate în curte sub cerul liber. La prînz și-a făcut apariția o ploaie torențială. De bună seamă, din această împrejurare neprevăzută, decorurile s-au soldat cu grave avarii, din care pricină, actele II și III ale piesei s-au jucat în perdele. Și de ce să nu o spunem? La Roman, în timpul primei reprezentații, datorită nepăsării organizatorilor și lipsei de atenție a factorilor locali, au pătruns în sală vînzători de înghețată care-și desfăceau marfa, ca și cînd pe scenă nu s-ar fi întîmplat nimic.

...Spectacolul de seară a început către ora 22,30, ca să se termine în jurul orei 1,30 noaptea. Am putut remarca cu acest prilej, spiritul de abnegație al actorilor care au jucat fără pauză, de două ori spectacolul, cu toată conștiinciozitatea solicitată de prezența lor pe o scenă.

O experiență asemănătoare a mai trăit-o un alt colectiv fruntaș bucureștean, Teatrul din Giulești. Nici un fel de concesie n-au înțeles să facă forurile din Botoșani, excelentei echipe de interpreți ai teatrului din Giulești, venită și în acest oraș să reprezinte *Domnișoara Nastasia*.

După consumarea reprezentațiilor cinematografice ale unei după-amieze de duminică, deci după ora 22, s-a început montarea decorurilor, astfel că aproape de ora 23 s-a putut începe spectacolul. E o minune cîte resurse au mai putut găsi interpreții acestui spectacol atît de lăudat, spre a mai putea să imprime acțiunii nota aleasă în care înțeleg să joace piesa lui G. M. Zamfirescu. Și totuși, actorii Marga Anghelescu, Colea Răutu, Sireteanu și toată distribuția au jucat ca la premiera de la București, și-au onorat publicul, demonstrînd o ținută etică deosebită. Ceea ce trebuie însă remarcat în privința acestui spectacol este faptul că decorurile construite anume pentru turneu nu cadrează cu stilul și măiestria în care a fost conceput întregul spectacol. Este neîndoielnic faptul că pentru viața culturală a orașelor Roman sau Botoșani, turneele înseamnă o adevărată briză înviorătoare. Atunci cînd, bineînțeles, este vorba de teatre și de piese de factura și ținuta artistică a celor pe care le-am pomenit. A nu contribui însă la ușurarea condițiilor speciale pe care un turneu le are de întîmpinat, înseamnă a rămîne pasiv în fața unui eveniment cultural menit să secondeze activitatea locală pe acest tărîm.

Din cele cîteva incursiuni pe care le-am făcut și pe care am încercat să le relatăm mai sus, se impune cu acuitate necesitatea unei bune organizări a turneelor. Fără să mai reluăm exemplificările, nu putem spune decît că, înaintea tuturor, oficiului pentru organizarea turneelor (O.S.T.A.) îi revine o mare răspundere. Dragostea pentru teatru a spectatorului din provincie este atît de vie, încît așteptările sale trebuie răsplătite printr-o judicioasă programare a turneelor și prin asigurarea condițiilor care să concure la un înalt nivel artistic al reprezentațiilor.

DISCUŢII

De ce dibuiri şi echivocuri?

Intrebări pe marginea unei anchete a revistei „Tribuna"

Revista clujeană „Tribuna" a luat în luna iunie iniţiativa lăudabilă de a deschide o anchetă în jurul problemelor teatrului, în rîndul unor specialişti şi creatori în acest domeniu.

Discuţiile s-au purtat într-un moment de active dezbateri în jurul situaţiei actuale şi perspectivelor mişcării noastre teatrale, dezbateri care şi-au aflat o împlinire concludentă la recenta consfătuire a oamenilor de teatru.

Ne-am bucurat să găsim în paginile „Tribunei" numele unor fruntaşi ai scenei şi condeiului dramatic, cu atît mai mult cu cît s-a resimţit absenţa multora dintre ei la dezbaterile orale ale consfătuirii; ne gîndeam deci că aici în „Tribuna", prin participarea lor scrisă, se va suplini absenţa lor de acolo.

Întrebările puse de redacţia „Tribunei" privesc şi unele coordonate majore pe care se sprijină teatrul romînesc contemporan: repertoriul şi valorificarea dramaturgiei originale, liniile de forţă, temelia pe care se ridică edificiul multiplelor noastre scene. Ne aşteptam, deci, să aflăm în răspunsurile respective o lumină edificatoare în problemele adesea spinoase ale muncii teatrale, confesiunea unor experienţe proprii, soluţii de perspectivă, fiindcă ele veneau din partea unor personalităţi artistice de seamă — scriitori, regizori, critici dramatici —, factori activi, prezenţe permanente în această stagiune, bine cunoscuţi marelui public.

Cu satisfacţie am constatat, în adevăr, în opiniile cîtorva dintre participanţi, adoptarea unor atitudini ferme în apărarea caracterului realist-socialist, propriu teatrului nostru de azi, bun cîştigat în anii puterii populare într-o luptă care se desfăşoară în continuare, cu şi împotriva tendinţelor duşmănoase ale ideologiei burgheze.

Criticul V. Mîndra se preocupă, de pildă, de problema repertoriului şi consideră că acesta este „caietul de sarcini ideologice al teatrului"; el cere de aceea stabilirea unor criterii principiale în elaborarea şi îndeplinirea lui. Unii scriitori, ca Al. I. Ştefănescu, Horia Lovinescu, A. Baranga, Al. Mirodan, manifestă şi ei o poziţie limpede faţă de problema dramaturgiei originale şi înţelegerea sensului actualităţii. Ei demonstrează necesitatea promovării efective, concrete, perseverente, a pieselor originale contemporane, valoroase; ei demonstrează necesitatea luptei împotriva „aşteptării pasive", a creşterii spontane, a poziţiilor neangajate, apolitice, faţă de problema stimulării creaţiei dramatice. Precizarea de valoare a „rentabilităţii politice" ca obiectiv primordial ce revine teatrului nostru, înaintea oricărei rentabilităţi de casă — ce duce la compromisuri ideologice şi cedări în fața gustului mic-burghez —, este cu fermitate adusă în intervențiile celor de mai sus și ea reflectă adevărata misiune a unui teatru care se vrea „o oglindă a veacului“, cum spun precursorii.

Asemenea luări de poziție clare, deschise, contribuie neîndoios la caracterul util al anchetei și constituie o condiție preliminară necesară unei discuții teoretice, pătrunsă de principialitate partinică și de pasiune creatoare față de dramaturgia și teatrul nostru.

Din păcate, asemenea contribuții substanțiale, întîlnite în unele răspunsuri de felul celor arătate, se pierd în noianul altor intervenții, caracteristice prin formulări nebuloase, lipsite de o bază științifică și care abundă într-o ciudată contaminare, propagîndu-se cu unele excepții din intervenție în intervenție, în cadrul discuției din „Tribuna“.

Și alte publicații au fost surprinse de caracterul îndoielnic al unor asemenea intervenții. De pildă, rîndurile semnate de Dan Hăulică [1], deși luările de poziție juste ale semnatarului se limitează doar la cîteva selectări din multitudinea formulărilor apărute în săptămînalul clujean.

Astfel, în ciuda unor opinii interesante în general și de bună credință, unii participanți la anchetă caută, întrebuințînd o terminologie derutantă, străină esteticii marxist-leniniste, diverse panacee pentru „îmbunătățirea“ repertoriului, neglijînd condiția fundamentală a acestei îmbunătățiri — folosirea cu precădere și promovarea literaturii realismului socialist. Dimpotrivă, aflăm bunăoară, printre alte intervenții în paginile „Tribunei“, încercări de teoretizare a unui teatru romînesc, considerat în sine, văzut de la începuturi pînă azi ca un torent unic, parcurgînd senin istoria, nu ca rezultatul unei îndelungate lupte dintre realism și antirealism. Se absolutizează trecutul, acordîndu-i-se virtuțile unei singure surse generatoare de conflict și emoții estetico-dramatice. Se îngustează noțiunea „dramei naționale“, uitîndu-se de existența celor două culturi, uitîndu-se de lupta între ideologia marxist-leninistă și ideologia burgheză. Iată : regizoarea Marietta Sadova propune îmbunătățirea repertoriului cerînd categoric „o cît mai variată incursiune în dramaturgia trecutului“ ; o formulare care ignorează cu desăvîrșire și elimină din capul locului valorile teatrului realist contemporan, ca să nu mai vorbim de cuceririle dramaturgiei sovietice sau ale dramaturgiei autohtone din zilele noastre. Radu Stanca propune pentru redresarea repertoriului răsfoirea unor piese ca *Poezia depărtării* de D. Zamfirescu, sau *Bătrînul* de Hortensia Papadat-Bengescu, ca și cum aceste drame de factură mic-burgheză ar fi cele mai reprezentative documente dramatice ale moștenirii noastre literare. În aceeași intervenție se face apel la scrierile lui I. Vulcan, Negruzzi, dar se lasă deoparte, inexplicabil, autenticele opere de artă ale trecutului și mai cu seamă dramaturgia marelui Caragiale, care a fost neiertat trecută cu vederea — de majoritatea teatrelor din țară — în stagiunea care s-a încheiat.

Aceeași absență a unor puncte de vedere ferme, principiale, în chestiunea alcătuirii repertoriului o aflăm și în explicarea insuficiențelor dramaturgiei originale. Spicuim doar cîteva opinii, care arată superficialitatea și ușurința cu care sînt tratate probleme majore, atît de către scriitori care nu găsesc cuvinte pentru lămurirea propriilor lor opere, cît și de către cei care valorifică aceste creații. Regizorul și actorul C. Anatol motivează unele lipsuri ale dramaturgiei originale prin „prudență literară“, prin „timiditatea dialogului“ și „lipsă de deprindere cu condeiul“; alții pomenesc de lipsa de gust a secretariatelor literare, cer scriitorul potrivit pentru teatrul potrivit (Radu Stanca) ; pomenesc de rutină, de îndrăzneală, de „lipsa unei dorinți firești de originalitate“ (Călin P. Florian) etc. O sumă de argumente mai mult sau mai puţin valabile, minore în esenţă şi care nu ating — ba chiar ocolesc — fondul problemei.

---

[1] *Teatru și actualitate,* „Gazeta literară“ nr. 30 (228), 24/VII 1958.

În răspunsurile adresate „Tribunei" întîlnim însă şi formulări confuze a căror gravitate nu poate fi absolvită. De pildă, apreciata regizoare Marietta Sadova arată că „observarea vieţii contemporane se face de pe piedestalul experienţelor trecutului, prin prisma culturii şi sensibilităţii creatoare, iar *simpatia* (sublinierea noastră) faţă de semenii în mijlocul cărora ne mişcăm, trebuie să fie motorul creaţiei". Tradusă pe plan literar şi artistic, această simpatie generală şi generoasă, vagă şi burghez-umanitaristă, apelează în fapt la o atitudine împăciuitoristă de acoperire a luptei de clasă, la ascunderea contradicţiilor sociale antagonice. Oare, nu de la asemenea „simpatie faţă de semenii" noştri, s-a ajuns la includerea în repertoriu şi chiar la reprezentarea unor piese ca *Invitaţie la castel* de Anouilh — care invită într-adevăr la declaraţii de împăcare şi simpatie între marele magnat şi „mica muncitoare" —, *Scampolo* sau *Kathleen*, piese lipsite de mesaj, lipsite de orice caracter critic şi care au dăunat profund idealurilor înaintate pe care ar fi trebuit să le transmită stagiunea trecută ?

Cu rare excepţii trebuie să semnalăm că o seamă de participanţi la discuţie au ocolit întrebările vitale, răspunsurile precise, refugiindu-se în cît mai originale formulări de natură estetizantă, toate avînd la bază un singur factor comun : teama de a spune lucrurilor pe nume. Întîlnim din nou sugestia „reteatralizării teatrului", dezbateri în căutarea diversităţii stilistice a regiei contemporane, în jurul raportului dintre „modernitate" şi „înnoire", „rutină şi îndrăzneală", preocupări desigur interesante şi în stare să înlesnească unele contribuţii personale, dar din păcate înecate în soluţii empirice, practiciste, minore, într-o mare de banalităţi şi truisme. Apar evidente tendinţa de ocolire a metodei, chiar şi a termenului de realism socialist, ca şi diversele încercări de a-l substitui cu formule pretins echivalente, cu false şi înzorzonate etichete. Numeroase sînt formulările ca : „realism cuceritor" (Horea Popescu) ; „epocă de adîncimi şi ritm" (Ion Olteanu) ; „actori care cer ochelarii secolului atomic.., pentru a găsi măcar aproximativ punctul zorilor teatrale de mîine..." (C. Anatol) — formulări care traduc de fapt eforturile autorilor de a nu se exprima limpede şi categoric. De ce trebuie să caute actorii nişte lentile speciale care să le arate *aproximativ* imaginea teatrului de mîine, cînd au la îndemînă criteriile esteticii marxist-leniniste, practica artei teatrale realist-socialiste, sistemul şi căile creatoare indicate de Stanislavskî, experienţa realizărilor teatrului sovietic, promotorul teatrului revoluţionar de azi, deci şi al „zorilor teatrale de mîine"?

Realismul socialist presupune şi pretinde o varietate maximă de soluţii artistice, o diversitate de stiluri şi expresii, dar a le considera izolat, pierzîndu-se din vedere scopul cărora le sînt subordonate, cauza pentru care militează, concepţia filozofică marxist-leninistă care le generează, este o înclinare manifestată simptomatic în multe răspunsuri la această discuţie.

Ne pare cu totul curios şi de neînţeles, cum de şi-a găsit găzduire în paginile „Tribunei" intervenţia Anei Novac. Criticată, în repetate rînduri, pentru concepţia dăunătoare, falsă, ce stă la baza piesei *Ce fel de om eşti tu ?*, autoarea în loc să-şi explice greşelile, adoptînd un punct de vedere autocritic, se situează în această împrejurare pe o poziţie refractară criticii, ostilă ei. Căutînd să riposteze cu un ascuns caracter polemic la critica principială care i-a fost adusă prin coloanele ziarului „Scînteia", răspunsul Anei Novac este o nouă manifestare a poziţiilor ei greşite. Transpunerea problemei creaţiei artistice în sfera pasiunilor „pure" promovează vădit „autonomia artei", iar afirmaţia ostentativă că legătura artistului cu prezentul se realizează „cu toate limitele, neplăcerile şi riscurile inerente acestuia" este o aluzie insidioasă, care aminteşte cunoscuta teorie despre „libertatea absolută a creației“ sau a jocului „gratuit“ al artei. Deși redacția „Tribunei“ schițează în concluziile apărute la sfîrșitul discuției o motivare autocritică față de publicarea acestei poziții greșite, considerăm totuși că criteriile autocritice ale redacției n-au funcționat cu suficientă ascuțime la apariția intervenției Anei Novac.

*

De altfel, sîntem în continuare și în general surprinși de caracterul formal al „concluziilor“ redacției. Ele sînt lipsite de contingență concretă cu materialul propriu-zis al discuției, lipsite de referiri precise la feluritele poziții manifestate. Redacția nu a marcat cu gravitate limitele, confuziile, atitudinile echivoce ale unora dintre participanți, contribuind astfel la menținerea și propagarea unor poziții obiectiv dăunătoare dezvoltării teatrului nostru. De altfel, prin însuși caracterul întrebărilor formulate în cadrul anchetei, redacția „Tribunei“, ea însăși, dovedește șovăieli și confuzii în problemele artei realist-socialiste. Intrebări ca cea privitoare la compatibilitatea de „înnoire“ sau „modernizare“ a spectacolului antic și clasic au contribuit neîndoios la deruta celor invitați să răspundă ; acest aspect nefiind decît o parte componentă a unei probleme mari, complexe, și anume, tratarea de pe pozițiile artei realist-socialiste, a valorilor teatrului universal, valorificarea marxistă a moștenirii literare dramatice etc. Această plutire în vag și abstract a determinat și caracterul autonomic, rupt de practica artistică și creatoare a fiecărui participant la discuție, a dus în fond la o discutare nerodnică a unor probleme de arzătoare actualitate.

Desigur, la practica unor similare discuții a contribuit pînă acum și revista „Teatrul“, care a găzduit deseori în coloanele sale opinii și idei confuze ori străine adevăratelor noastre puncte de vedere, cele marxist-leniniste. Dar tocmai de aceea socotim acut necesară și urgentă străduința de a repara, pe o bază principială și într-un mod consecvent susținut, greșelile săvîrșite. Credem în necesitatea unei meditații profunde la sarcinile noastre, în necesitatea unei munci continue, sistematice, pe drumul promovării teatrului realist-socialist, din partea tuturor creatorilor și specialiștilor chemați să înalțe scena noastră. În împlinirea acestei munci, dibuirile și echivocul n-au ce căuta.

Mira IOSIF

MOSCOVA-LENINGRAD '58

HORIA DELEANU

Personalităţi regizorale (II)

Ohlopkov

Unul dintre cele mai ispititoare dar şi cele mai dificile exerciţii critice constă în identificarea personalităţii artistice, a individualităţii caracteristice care nu se manifestă egal, care detestă redescoperirea conştiincioasă a soluţiilor prea mult folosite şi prea bine cunoscute, preferînd să-şi aleagă ca deviză diversitatea inspirată, jocul permanent al fanteziei pasionate de adevăr.

Ohlopkov pare că are intenţia să te deruteze de fiecare dată, recomandîndu-se altfel; în fond, el reacţionează activ, creator în raport cu textul dramatic, desluşindu-şi atitudinea faţă de acesta prin descoperirea unor forme noi de valorificare, dar rămînînd mereu acelaşi regizor revoluţionar, îndrăgostit iremediabil de contemporaneitate. E greu să fii de acord cu toate spectacolele lui, cu toate detaliile lor, dar este cu neputinţă să treci pe lîngă ele indiferent, să poţi evita dialogul, controversa, polemica în jurul acestor autentice încercări artistice.

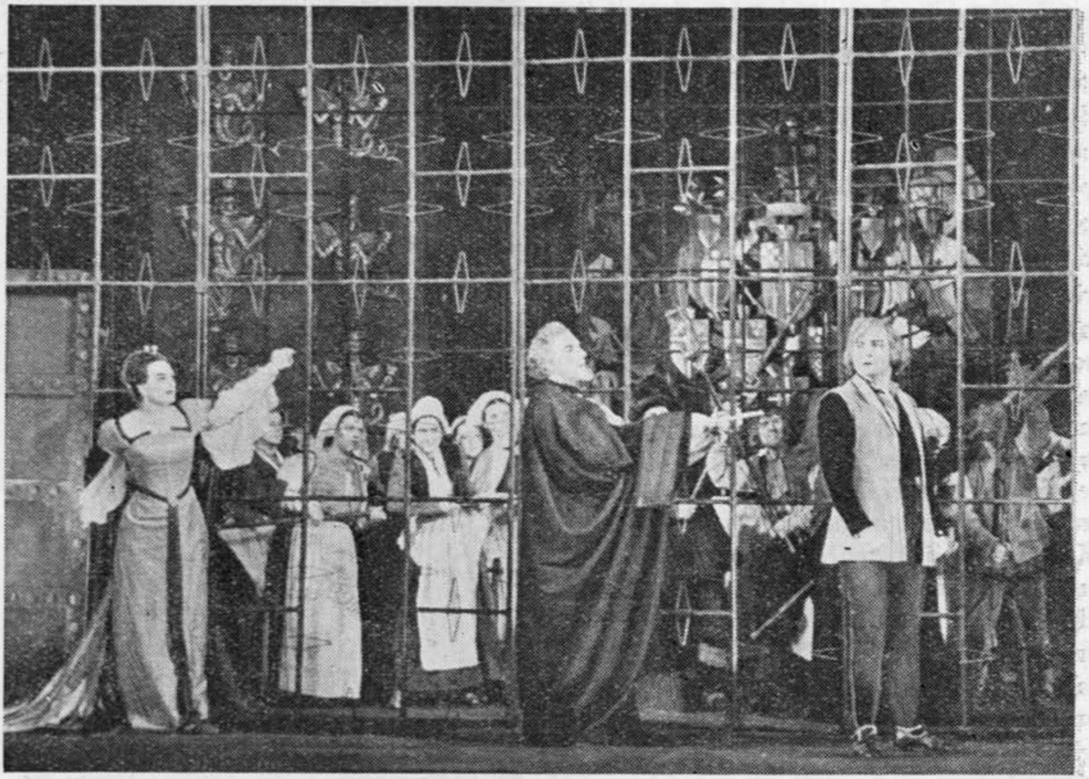
Originalitatea sa începe de la lectura foarte personală a piesei, de la concepţia indiscutabil proprie pe care o dobîndeşte în raport cu fiecare lucrare dramatică. Orice operă literară destinată teatrului dispune în mod necesar de o anumită vocaţie scenică. Ohlopkov are marea calitate de a o găsi şi remarcabila, excepţionala dexteritate de a o spori. El nu se mulţumeşte niciodată să constate litera textului, nedeclarîndu-se satisfăcut nici măcar de detectarea spiritului operei, care se configurează cu limpezime în urma unei analize extrem de minuţioase şi profunde a subtextelor. Imaginaţia sa febrilă îl determină să caute perspective noi ale lucrării dramatice, menite să se îmbogăţească nu numai cu dimensiunea scenei, ci şi cu viziunea complexă, fertilă, a regizorului. Şi în acest punct, discuţia începe să devină necesară. Atîta vreme cît coordonatele noi ale textului, descoperite de regizor, se lasă pe deplin confundate cu o intenţie mărturisită sau nu, cu un gînd mai mult sau mai puţin realizat, presupus în orice caz al autorului, rămînem alături de Ohlopkov. Atunci însă cînd zelul său artistic foarte lăudabil ajunge să uite, în depărtări ceţoase, gîndul scriitorului, substituindu-i gîndul — chiar dacă foarte interesant — al regizorului, nu mai putem să-l aprobăm fără rezerve. Fiindcă am credinţa că regizorului îi e nu numai îngăduită, ci recomandată interpretarea textului dramatic, care nu trebuie însă înlocuită cu reinventarea *lui*.

Cîteva pilde concrete ne vor înlesni o înţelegere mai bună a modalităţii ohlopkoviene de interpretare a textului dramatic. *Hotel Astoria* de Alexandr Stein e o

Scenă din „Hotel Astoria" de A. Stein

piesă care, în evocarea apărării îndîrjite a Leningradului din ultimul război, pune grave probleme de conştiinţă, ajungînd la dezbaterea dramatică a universului moral caracteristic omului sovietic. Lucrarea cuprinde în mod evident note de dramă psihologică, susceptibile însă de generalizare filozofică prin intermediul amplificării cazurilor personale pînă la dimensiunile unor categorii umane din lumea contemporană. Ohlopkov a ajuns, pornind de aici, la un „spectacol-concert", în care muzica dobîndeşte proporţii considerabile pentru reliefarea caracterului grandios al epopeii Leningradului. Regizorul a părut mai puţin preocupat de dramele lui Konovalov şi Batenin — care, ce-i drept, nu sînt ignorate în spectacol —, înscriindu-le, între altele, în atmosfera eroică, tragică, a unui moment de considerabilă însemnătate din cel de al doilea război mondial. El a preferat detaliului psihologic, ansamblul epopeic. Şi impresia pe care o dobîndeşti, de multe ori, în spectacol e covîrşitoare. Numai că autorul, după cum o demonstrează lectura obiectivă a piesei, a intenţionat să scrie mai degrabă o dramă psihologică cu largi rezonanţe sociale, patriotice. În vreme ce regizorul, acordînd muzica cu viziunea hipertrofică şi puţin exclusivistă a acestor rezonanţe, a diminuat puterea emoţională a piesei, uitînd de unde îşi trag aici obîrşia valorile sociale, patriotice şi neglijînd, într-o oarecare măsură, eroii lui Stein şi lumea lor de frămîntări sufleteşti. Lucrul apare cu atît mai evident cu cît în actul III, unde regizorul s-a lăsat sedus de notele paroxistice ale dramei psihologice, asociindu-le ferm cu viziunea sa epopeică, s-a ajuns la valori emoţionale, convingătoare, de o mare intensitate.

Transpunîndu-l scenic pe *Hamlet*, Ohlopkov i-a intuit conflictele ample, de grandioase proporţii tragice, încercînd să le sugereze prin absolut toate elementele reprezentaţiei teatrale. Aşa, de pildă, rămîne memorabilă şi ingenios servită prima apariţie a spectrului — tatăl lui Hamlet : totul e cufundat într-un întuneric dens, fundalul profilîndu-se şi mai sumbru prin contrastul cu petele de o vagă strălucire a norilor rătăcitori, zgomotul obsedant al unui vînt şuierător întrerupe pentru cîte o clipă tăcerea lugubră, pînă cînd pe un promontoriu halucinant apare, într-o transparenţă verde-albăstruie fantoma, urmărită de paşii febrili ai fiului cuprins într-o porţiune de lumină înnegurată care colindă scîndurile scenei. În alt moment, din actul II, regizorul marchează, cu o mare forţă de sugestie, fără să apeleze la cuvînt, frămîntarea tragică a regelui Danemarcei, începutul timid al remuşcărilor sale : Claudius se găseşte în faţa unei imagini sculpturale a lui Crist răstignit, conturată pe fondul unei fresce colorate, intens luminate, de factură bisericească, ca şi acordurile muzicale solemne, grave, răvăşitoare, care însoţesc mişcarea tulburată, contorsionată a personajului pradă îndoielilor.



Scenă din „Hamlet“ de Shakespeare

Pe o aceeași linie de maximă expresivitate plastică sînt construite decorurile masive, concepute constumele de culoare luxuriantă, manevrate luminile generoase. Reprezentația lui Ohlopkov cu *Hamlet* fură ochiul, concentrează atenția, obligă la asociații, deslușind o sumă de idei ale textului. Ea este însă într-o oarecare măsură dominată de spectaculos — ca un echivalent, poate, al lecturii preponderente a grandiosului din text — care nu denaturează tragedia shakespereană, dar o cam apasă. Valorile poetice cuprinse în opera inegalabilului Will sînt atît de considerabile, încît complicatele armături scenografice, exuberantele jocuri de culoare ale costumelor, tehnicitatea prea desăvîrșită, prea exactă, a mașinii regizorale, par suprapuse puțin arbitrar pe melodia sublimă a cuvîntului inspirat, care descinde din fantezia unuia dintre cei mai mari scriitori ai lumii. Am impresia că Ohlopkov, covîrșit, îndrăgostit de frumusețile tragediei shakespeareene, a fost atît de obsedat s-o traducă prin simbolul greoi al decorurilor, prin desenul ritmic al mișcării și muzica culorilor, încît i-a uitat splendida simplitate, care-i conferă în mare măsură și aura geniului poetic. (Mi-am amintitit, urmărind *Hamlet,* de *Othello* pus în scenă de Zavadski, și l-am preferat încă o dată, tocmai în perspectiva complexei simplități a autenticei poezii.) Căutarea spectaculosului, pe cîte undeva a teatralului, și predilecția urmăririi sensurilor, în acest caz, mai cu seamă prin intermediul auxiliarelor plastice, adesea coloristice, au determinat, după părerea mea, și crearea unei atmosfere de multe ori mai degrabă festive decît tragice, ceea ce e limpede că n-a putut să fie în intenția directorului de scenă.

Am văzut la Teatrul „Maiakovski“, unde Ohlopkov e regizor principal, și *Aristocrații* de N. Pogodin. Reluînd punerea în scenă din 1934, Ohlopkov și-a confirmat izvoarele admirabile ale artei sale, ajungînd la o reprezentație cu valori excepționale.

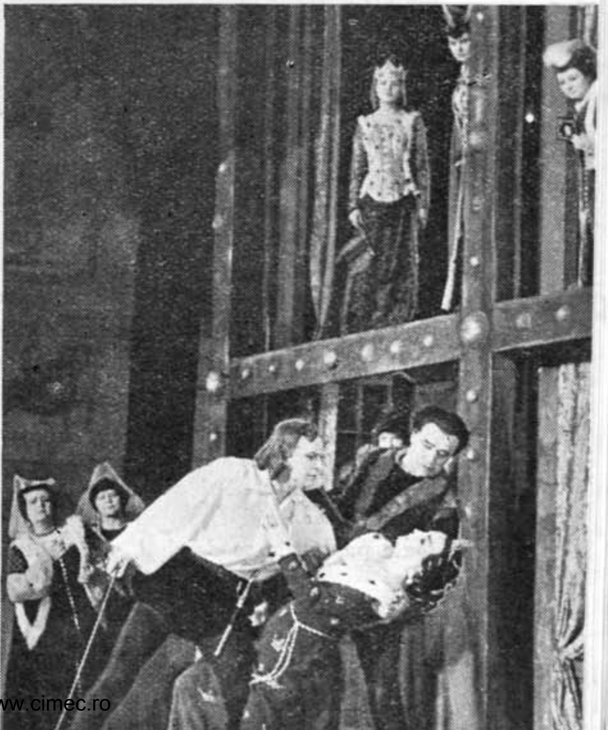
Reliefînd în plin tema reeducării, renașterii omului în lumea sovietică, el n-a repudiat nici aici spectaculosul, nu a ignorat posibilitățile de generalizare filozofică și de compoziție a ansamblului, asociindu-le însă, în plan preponderent, cu o permanentă vibrație psihologică, cu o supremă intensitate a arderii, a trăirii scenice. În lectura textului, regizorul a urmărit punerea în valoare a unei succesiuni de momente cu existență cvasiindependentă ; fiecare scenă însă constituie o adevărată capodoperă, perfect finită, în care valențele actoricești devin excepționale pe parcursul unei viziuni regizorale pline de substanță, aproape de desăvîrșirea artistică. Ohlopkov realizează aici o unitate deplină a spectacolului, legînd prin ingenioase punți — de lumină și întuneric, de sunet și tăcere, de mișcare frenetică și imobilitate — secvențe de o nemărginită varietate. Încercînd o comparație de ordin... ortografic, am spune că spectacolul, în pofida aparentei fărămițări, e atît de coerent, încît frazele scenice nu mai par despărțite de puncte sau puncte și virgule, ci se citesc expresiv, logic, fără nici o întrerupere. Aici se poate vorbi în modul cel mai eficient de o vibrație în unison a regizorului cu autorul, de o înțeleaptă, inspirată detectare și sporire a vocației scenice a textului dramatic.

Concepția proprie a lui Ohlopkov față de fiecare piesă propusă purcede din lectura originală a lucrării și se materializează într-o serie întreagă de elemente ale artei spectacologice. Încercînd să definim, în diverse situații, planul scenografic, ne simțim ispitiți, în reprezentațiile sale, să vorbim mai degrabă despre o arhitectură a scenei decît despre niște simple decoruri. Aceasta fiindcă, de fiecare dată, găsim un alt loc al scenei în raport cu sala, o altă construcție arhitectonică, care constituie o coordonată esențială a viziunii regizorale.

În *Hotel Astoria,* scena devine mult mai mare ca de obicei. Ea cuprinde patru elemente distincte, dispuse în limitele tradiționale, amplificate de spațiul din spatele scenei, de fosa orchestrei și de porțiuni din sală. Acolo unde ne-am obșinuit dintotdeauna să vedem jucînd actorii, găsim de astă dată o construcție relativ circulară, în fundul căreia se deslușește, detașat, un panou pictat cu siluetele palatelor grațioase, cu detaliile urbanistice fermecătoare ale Leningradului ; în anumite momente, acest panou se demonstrează a fi o pînză foarte fină care, intens luminată, lasă îndărătul ei să evolueze personaje, să se desfășoare acțiunea. Fosa orchestrei, la rîndul ei, este acoperită de o platformă dreptunghiulară, ce fuzionează cu circularul scenei tradiționale, în vreme ce perpendicular pe ea apare o pasarelă lungă și îngustă, care merge în pasajul sălii, pînă în fund sub loji ; pasarela are pe margini două fîșii, care devin luminoase numai atunci cînd personajele piesei străbat acest loc nou de joc.

În *Hamlet,* scena păstrează dimensiunile normale și e situată pe locul ei obișnuit. Numai că aici avem de-a face cu o a doua cortină masivă, un gen de cadru fix, alcătuit din aproape douăzeci de panouri glisante, care slujesc la obținerea a

Scenă din „Hamlet" de Shakespeare



tot soiul de combinații. Această construcție masivă se desface în mai multe rînduri, trecînd, împărțită în două porțiuni considerabile, pe lateralele scenei și străjuind de aici acțiunea deplasată în centrul ei. Astfel încît, în pofida aparenței tradiționale, există în cazul dat mai multe scene neobișnuite, care se înalță mereu, surprinzător, din jocul ingenios al alternanței și compoziției diverselor planuri.

Aristocrații propun o nouă soluție : actorii își recită partiturile pe două ovale îmbucate, așezate oblic pe un spațiu pornind din scenă și acoperind o mare parte a fosei, din care mai rămîn doar două minuscule porțiuni, destinate instrumentiștilor. Construcția aceasta este foarte apropiată de aceea a locului de joc în ring, în măsura în care pe scena știută din bătrîni sînt zece rînduri de scaune ocupate de niște spectatori, amuzați să-și vadă, fără efort, în față, tovarășii amatori de teatru din sală. Pentru ca iluzia să devină deplină, în spațiul rezervat spectatorilor pe scenă, pereții sînt identici cu cei din sală, cu același tapet, cu aceleași lămpi agățate deasupra fotoliilor etc.

Care e rațiunea acestor fantezii arhitectonice ale lui Ohlopkov ?

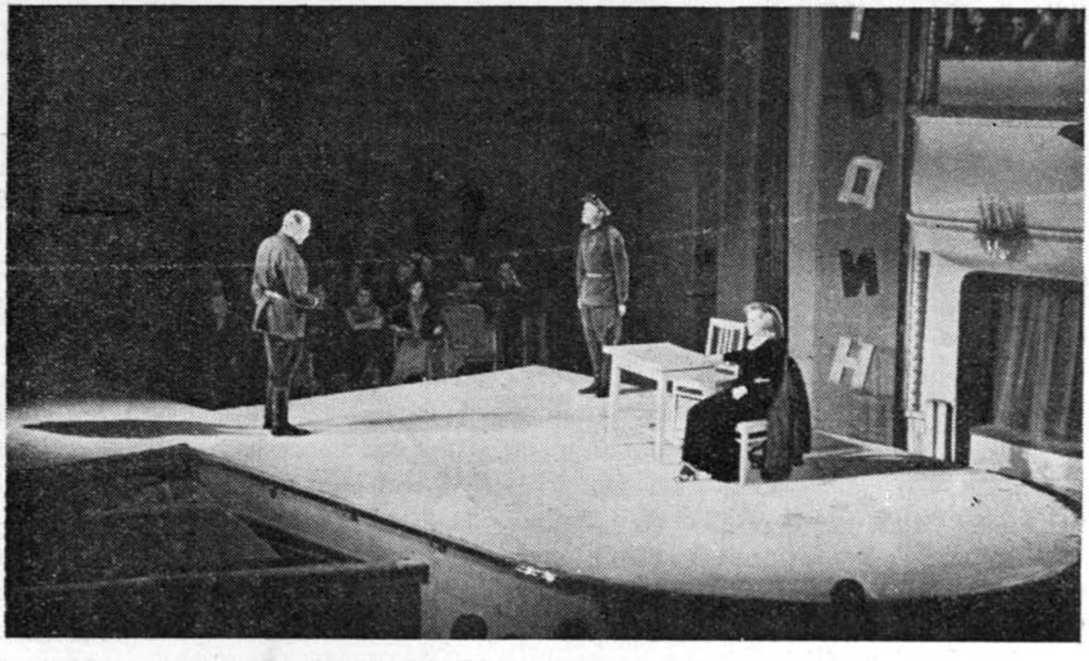
Sînt ele oare niște simple divertismente pentru uzul regizorului și niște surprize plăcute, dar gratuite, oferite spectatorilor cu generozitate și cuprinse în prețul biletului de intrare ? N-aș crede. Aceste construcții își descoperă totdeauna logica în optica regizorală a textului, a reprezentației, care își propune în mod consecvent să spună ceva, să transmită ceva, să servească ceva. Pe de altă parte, sînt îndemnat să consider că Ohlopkov e foarte preocupat de descoperirea continuă a unor noi locuri de joc, menite să favorizeze condițiile ideale de desfășurare a artei actoricești. Această tendință extrem de interesantă, prezentă și în activitatea altor regizori care cercetează fertil căile teatrului modern, își găsește în opera lui Ohlopkov rezolvări ingenioase, de natură să constituie un beneficiu al artei scenice în ansamblul ei.

În *Hotel Astoria,* de pildă, platforma de deasupra fosei devine un loc esențial de joc, concentrînd pe suprafața ei, într-un prim plan avansat spre sală, momentele de supremă intensitate dramatică ale acțiunii. E drept, însă, că pasarela împinsă între staluri, pe care am pomenit-o, nu-și justifică întrutotul existența, deoarece e folosită în spectacol de foarte puține ori, rămînînd un detaliu mai cu seamă ornamental, fantezist, și mult mai puțin un accesoriu strict necesar. Numeroasele puncte de acces în scenă ale interpreților — în afară de cele obișnuite, lateralele platformei care duc spre culoarele sălii, intrarea pe pasarelă, o serie de scări care coboară de pe întreaga parte posterioară a circularului — deschid o serie de unghiuri noi, prilejuiesc mișcări, grupări foarte variate, care amplifică posibilitățile de desfășurare actoricească, regizorală.

În *Hamlet,* există, de asemenea, o abundență neobișnuită de locuri de joc. În primul rînd sînt folosite panourile glisante ale celei de a doua cortine masive ; cîte unele din ele se desfac în diverse situații, devenind un soi de ferestre, dincolo de care evoluează actorii, în decoruri relativ ample, cuprinse în grosimea respectabilă a acestei aproximative cortine. Apar, de asemenea, mai multe fundaluri pictate — ca acela din *Hotel Astoria* —, care, luminate din spate, devin transparente și solicită personajele să-și plimbe pasiunile și pe aici. În anumite momente — actul II, finalul — cadrul fix, despre care vorbeam, se desface în două, trece pe laterale, toate panourile se deschid, și se joacă în afară de centrul scenei, la nivelul a trei etaje (şi în stînga şi în dreapta). Ohlopkov se întîlneşte pe cîte undeva, în această situaţie, cu Piscator, care folosea şi el, uneori, „scenele simultane", etajate. (Cum a făcut, de pildă, într-un spectacol, care a stîrnit multă vîlvă la vremea lui, cu piesa *Hoppla, trăim* de Ernst Toller.)

În chip paradoxal, acolo unde se apelează la cele mai puţine artificii, la cea mai simplă, rudimentară arhitectură, se obţin cele mai multe locuri noi, neaşteptate de joc. E cazul *Aristocraţilor*. Scena, nefiind limitată de nici un perete, oferă posibilităţi infinite de acces, de mişcare, de interpretare. Actorii sînt aşezaţi, de foarte multe ori, în profil, atît în raport cu spectatorii din sală cît şi cu cei din scenă, lăsîndu-se văzuţi mai bine decît îndeobşte. Ei nu ostenesc, găsind modalităţile cele mai variate de evoluţie expresivă, de transmisie sugestivă a textului, în spaţiul extrem de generos pus la îndemînă de regizor. Fără pasarele şi etaje suplimentare, fără pereţii tradiţionali, scena din *Aristocraţii* pare mai întinsă, mai complexă decît în *Hotel Astoria* sau *Hamlet*, fiind în acelaşi timp extrem de proprie, poate cea mai potrivită, pentru descifrarea aplicată, adîncă, pasionată a ideilor fundamentale cuprinse în textul lui Pogodin.

Dezbătînd problema găsiriii noului loc de joc, foarte importantă în viziunea ohlopkoviană, sîntem datori s-o asociem cu actorul, care e cel chemat să beneficieze de aceste posibilităţi suplimentare, căutate, descoperite, oferite de regizor. Pornind şi de aici, se infirmă, fără drept de apel, ipoteza că Ohlopkov neglijează în spectacol interpretul, că nu-i acordă o atenţie suficientă. Creaţiile actoriceşti, momentele excepţionale de acest ordin din toate reprezentaţiile ohlopkoviene, aduc mărturia respectului deosebit faţă de interpret, a conştiinţei rolului său primordial în spectacol. Între altele, s-ar putea adăuga în sprijinul acestei teze şi un argument de natură sentimentală : directorul de scenă de azi a onorat pînă mai ieri ani de zile,



Scenă din „Aristocraţii" de N. Pogodin

fără să fi abdicat încă de la această calitate, nobila tagmă actoricească. Argumentele de cea mai mare autoritate provin însă din practica sa regizorală, din modul în care își valorifică în fața publicului punctele de vedere.

Există în *Hotel Astoria* remarcabile creații actoricești, aparținînd mai cu seamă lui A. Hanov — care îl interpretează aici pe Konovalov și în *O chestiune personală* pe Cernogubov, constituind o prezență scenică impresionantă, determinată în plan preponderent de iscusința alternării notelor de asprime îndurerată și a inflexiunilor duioase, lirice —, B. Tolmazov (care, în rolul lui Troian, împletește aparența unei volubilități superficiale cu o acută sensibilitate), și alții. Sînt — mai cu seamă în actul III, în mod evident cel mai izbutit și mai lipsit de artificii tehnice din spectacol — cîteva momente memorabile, în care uiți datele neobișnuite ale montării, dispuse să te uimească cîte o dată, și rămîi pradă unei foarte autentice contemplații, emoții, urmărind virtuozitatea, desăvîrșirea interpretării. Astfel sună, de pildă, explicația de dragoste a Lindei (iscusit, nuanțat condusă în scenă de E. Sidorova) — tînăra, înflăcărata patrioată, care din motive de ordin conspirativ pozează în mică desfrînată — pentru Konovalov: surpriza, vecină cu lovitura de teatru, se estompează, obligîndu-te să intri în situație, să parcurgi, alături de personaje, drama, să-ți stăpînești lacrima dar să nu-ți înfrîngi dorința de a curma suferințele morale ale eroinei, de a ajuta oamenii din scenă să iasă din impas. E un moment de dimensiuni aproape tragice, în care intensitatea trăirii scenice devine contagioasă, obținînd deplina aderență, complicitate emoțională a sălii. Tot așa cum amintirea nu poate părăsi fragmentul excepțional în care fosta soție a lui Konovalov îi comunică acestuia moartea fiului, Iliușka, adolescentul entuziast, răpus pe front. Ea intră în scenă, copleșită, frîntă, tîrîndu-și pașii în ritm funebru, întovărășindu-și mișcarea dureroasă cu un geamăt surd. Konovalov o întreabă de mai multe ori, din ce în ce mai aproape de adevărul pe care nu vrea, refuză cu îndîrjire să-l afle: „Ce e ?" Silit să priceapă, fără să primească un răspuns articulat, el nu poate decît să rostogolească în scenă un strigăt de fiară rănită („Iliușka !"), însoțit de o cutremurătoare avalanșă de muzică și întuneric, descinse nemijlocit din tumultul răvășitoarei, aproape inumanei sale dureri.

Nu lipsesc nici din *Hamlet* scenele înzestrate cu interesante valori actoricești; evidența acestei afirmații poate fi confruntată în întîlnirea dintre actori și eroul tragediei, în pantomima lor ulterioară, în cimitir la mormîntul Ofeliei, în duelul final dintre Hamlet și Laertes ș.a. Dar, dincolo de aceste momente admirabile, respirația tragică a actorilor pare uneori gîtuită de gigantismul decorurilor, intimidată de splendoarea culorilor, rătăcită în oceanul ispititor al efectelor sonore și de lumină. Ohlopkov nu l-a uitat nici aici pe actor, comentînd cu multă finețe, inteligență, toate partiturile și determinînd cu migală și competență contribuția logică, specifică a fiecărui rol în ansamblul viziunii sale regizorale. Am impresia însă că el a făcut un calcul relativ greșit al proporțiilor, nepăstrînd acel indispensabil echilibru stabil dintre actor și accesorii tehnice, care garantează, în mare măsură, armonia spectacolului. Și astfel, cu toate că în mod subiectiv Ohlopkov nu a subapreciat absolut deloc rostul contribuției actoricești, în mod obiectiv, în spectacol, s-a putut constata o oarecare diminuare a aportului acestui factor esențial.

Pe planul poziției față de actor, reprezentația cu *Aristocrații* mi se pare un adevărat manifest al lui Ohlopkov. (Vreau să menționez, în paranteză, că acest mare spectacol poate fi, pe bună dreptate, considerat, în ansamblu, o autentică declarație programatică a foarte hărăzitului regizor.) Unii au căutat să stabilească o opoziție netă între sistemul stanislavskian și metodele de lucru ohlopkoviene. Aparențele neaprofundate, judecățile pripite și dorințele de a valorifica rudimentar, numai în alb și negru, căile sinuoase, complexe ale realismului socialist, pot îndemna la o asemenea concluzie hazardată. În primul rînd, am convingerea că sistemul lui Stanislavski nu trebuie confundat numai cu spectacolele Teatrului de Artă. Este limpede că aceste reprezentații aduc în scenă în mod strălucit roadele concrete, practice ale gîndirii stanislavskiene. Dar, apreciind ca și marele actor englez Michael Redgrave că „ideile lui Stanislavski au fost împrumutate și transplantate în Europa întreagă și în America", nu cred că aceasta obliga, și nici n-a obligat, la copierea spectacolelor sale. În Germania, o seamă de oameni de teatru mi-au vorbit despre caietele de regie ale lui Brecht, care deveneau obligatorii, în timpul vieții autorului, pentru toți cei ce vroiau să pună în scenă *Mutter Courage, Cercul de cretă caucazian* sau oricare altă piesă brechtiană. Această servitute mi s-a părut foarte bizară : poți să fii un fervent discipol al „teatrului epic", fără să te simți dator să repeți toate mizanscenele spectacolelor brechtiene. Tot așa cum poți foarte bine să te declari adversarul „teatrului epic", dar să folosești unele lucruri interesant realizate în reprezentațiile de la Berliner Ensemble. Nu cred că e firesc să identifici un întreg sistem de gîndire cu fiecare detaliu, mai mult sau mai puțin izbutit, din activitatea curentă a autorului său. Departe de mine gîndul de a separa arbitrar teoria de practică. Mă refeream numai la asociația defectuoasă a întregii teorii cu amănuntul practic, mai mult sau mai puțin desăvîrșit, care, de multe ori, în drum spre elaborarea teoriei, poate să se dovedească oportun sau nu. Tocmai de aceea cred că sistemul stanislavskian este mult mai larg și că poate duce la o infinitate de soluții practice, care să nu contrazică excepțional de valoroasa teorie generală a marelui gînditor rus.

Se poate afirma cu cea mai mare certitudine că spectacolele lui Ohlopkov seamănă destul de puțin cu cele de la M.H.A.T. Dar analiza lor aplicată duce la constatarea unor coordonate fundamentale comune : descifrarea subtextelor, a supratemei, ca dat inițial al oricărui spectacol, și o muncă extrem de temeinică cu actorul, în perspectiva obținerii celei mai autentice trăiri scenice. În aceste limite esențiale, Ohlopkov nu-l trădează niciodată pe Stanislavski. Și *Aristocrații*, unde fiecare slujitor al Thaliei „iubește arta în el însuși și nu se iubește pe sine în artă" (Stanislavski), constituie cea mai strălucită mărturie în acest sens, ajungînd, în raport cu toate rolurile, la cea mai desăvîrșită înțelegere și interpretare, la situația în care actorii, și prin ei regizorul, fac o magistrală demonstrație de mare artă.

Profund preocupat de ideea realizării unui spectacol de factură nouă — prin lectura originală a piesei, prin arhitectura neobișnuită a scenei și descoperirea unor neașteptate locuri de joc, prin îndemînatica, complexa punere în valoare a interpretului — Ohlopkov se străduiește să găsească cele mai directe și artistice drumuri către un spectator și el de o calitate nouă, menit să desăvîrșească alianța absolut indispensabilă în teatrul realist-socialist, trinitatea miraculoasă : autor-actor-public. Regizorul beneficiază aici de un spectator excepțional, despre care vorbea convingător încă în 1935 Gordon Craig, un observator căruia nu i se poate imputa lipsa de obiectivitate : „Cum se ascultă în teatrul sovietic ! Cu severitate, cu inteligență, cîte o dată cu tendința de a găsi nod în papură, dar niciodată cu indiferență. Și lucrul acesta e atît de important. Fiindcă, dacă aș fi întrebat de ce s-a clătinat și se dărîmă colosul teatrului european, aș spune : din pricina indiferenței". Urmînd o linie fertilizată de Stanislavski și Nemirovici-Dancenko, de Meyerhold (care menționa că „teatrul se creează și prin voința sălii de spectacol" și că e necesară determinarea „activității creatoare a spectatorului"), Ohlopkov ajunge la o adevărată comuniune cu publicul, chemat să-l înțeleagă, să-l judece, dar să-l și ajute. N-am găsit, de aceea, niciodată la Teatrul „Maiakovski" un auditor cu reacții eterogene, indivizi plictisiți și entuziaști, refractari și frenetici, ci o masă compactă, unitară, respirînd, emoționată, în același ritm, respirația scenei. Mi-am amintit, în amfiteatrul cufundat într-o admirație aproape religioasă, cînd se oficia *Aristocrații*, de niște spuse ale lui Copeau : „Nu va exista teatru nou decît atunci cînd omul din sală va putea să murmure cuvintele omului de pe scenă în același timp cu el și din aceeași inimă cu el". Acest teatru nou există astăzi fără îndoială, repudiind indiferența, după ce și-a descoperit splendidul murmur în unison al sălii și al scenei. L-am identificat în nenumărate rînduri la Moscova și la Leningrad, l-am găsit proaspăt, strălucitor, tulburător, chiar dacă uneori inegal, și în spectacolele inspirate ale lui Ohlopkov.

El nu este, în mod categoric, un magician. Continuînd să-i disecăm metoda de lucru, încercînd să-i intuim laboratorul, particularitățile compoziționale, îi descoperim, rînd pe rînd, secretele.

Ohlopkov pare uneori nu numai să-și traducă reflecțiile în imagini artistice, dar chiar să gîndească în imagini plastice, muzicale. Această impresie se creează datorită caracterului nemijlocit al acestor imagini, datorită corespondenței lor desăvîrșite cu viziunea de ansamblu a spectacolului, datorită vrajei pe care o răspîndesc fără a te fura din cea mai densă substanță a textului, a mesajului său revoluționar. Am zăbovit destul asupra decorurilor — pe care am dorit să le identificăm cu concepția arhitectonică nouă a scenei ohlopkoviene —, pentru a sublinia încă o dată că nu sînt altceva decît o parte constitutivă a gîndirii regizorale ; ele nu funcționează ca o ambianță, ca un mediu obiectiv pentru actor, ci ca un element subiectiv în existența interpretului, jucînd neobosit împreună cu dînsul. Lucruri foarte asemănătoare se întîmplă cu muzica, ce devine și ea o fracțiune indivizibilă a spectacolului, imposibil de confundat cu un simplu cadru, cu un accesoriu facultativ, menit să rămînă numai agreabil. Exemplul cel mai concludent îl aduce „spectacolul-concert" *Hotel Astoria.* Muzica de aici apare ca un subtext amplu descifrat al cuvîntului, pe care nu numai că îl însoțește, ci îl amplifică, îl completează, desfăcîndu-i sensurile cele mai intime. Și din această pricină, muzica — componentă fermă a ritmului exterior al spectacolului — este indisolubil asociată cu ritmul interior al aproape fiecărui moment scenic. In această perspectivă, aidoma cuvîntului, ea nu rămîne numai să fie auzită, ci și simțită, gîndită, contribuind în chip esențial la dezvăluirea universului psihic al personajelor.

Chiar actorul, pe care Ohlopkov îl prețuiește enorm de mult, nu e cultivat de dragul performanței personale sau al justificării rolului său primordial în teatru. Regizorul pare să vadă tot timpul actorul în spectacol, de unde e aproape cu neputință să-l rupi, să-l izolezi. De aceea, în... orchestra spectacolului se aud mai puțin instrumentele, reprezentația sunînd mai degrabă ca o orgă admirabil acordată.

Analizînd cu meticulozitate diversele detalii așezate riguros la temelia ansamblului care se recepționează atît de armonios, se poate dobîndi impresia unei construcții reci, dispusă să apeleze numai la disponibilitățile raționale ale spectatorului (așa cum intenționa Brecht). Lucrurile stau cu totul altfel în viziunea ohlopkoviană, care înzestrează reprezentațiile cu intense valori emoționale. Am asemănat, în prima clipă, expunerea actorilor dispuși pe o scenă-ring în rafalele reflectoarelor cu lumină aproape orbitoare, din *Aristocrații*, cu metoda brechtiană, dispusă să înlăture ficțiunea teatrului, eliminînd, odată cu o serie de artificii, trăirea scenică. Nici pomeneală! După cîteva minute, mi-am dat seama explicit că în spectacolul lui Ohlopkov nu funcționa nici un fel de „Verfremdungseffekt", nici un dispozitiv de distanțare, și că, dimpotrivă, identificarea desăvîrșită a actorilor cu personajele solicita, alături de interpreți, marea, autentica emoție artistică.

Scenă din „Aristocrații" de N. Pogodin

Drumul în artă al lui Ohlopkov nu este rectiliniu: după magistralul spectacol cu *Aristocrații* a pus în scenă un bizar, contorsionat *Cyrano de Bergerac*; după o excepțională *Tînără gardă* a realizat după părerea mea, un mult mai puțin interesant *Hamlet*. Sinusoida artistului e uneori chiar mai complicată decît colega ei din cîmpul matematicilor. Rezervele emise în legătură cu o realizare, după o alta excepțională, demonstrează neliniștea, frămîntarea continuă a artistului autentic, niciodată mulțumit de cele înfăptuite, niciodată dispus la o confortabilă viață sedentară. Îndrăgostit de actualitate (Teatrul „Maiakovski" joacă aproape în exclusivitate piese sovietice), asociind indisolubil teatrul cu revoluția, Ohlopkov e un veșnic nemulțumit în raport cu înfăptuirile sale, pe care le vrea mereu mai interesante, mai pasionante, mai desăvîrșite. Și în acest plan, marele om de teatru sovietic e pe deplin contemporan cu comunismul, care nu ostenește apropiindu-se mereu dar tinzînd neîncetat spre culmile perfecțiunii.

RADU LUPAN

„Soluția” mistică în drama Apusului

Reînvierea și popularizarea miturilor religioase în dramaturgia occidentală contemporană constituie o evidentă dovadă a impasului unei arte care-și refuză reflectarea și înțelegerea realităților epocii noastre.

Alături de prezentarea atotputerniciei absurdului care ar cîrmui lumea de azi, cum o spun piesele lui Ionesco, Beckett și ale altora, reluarea miturilor religioase în dramaturgia Apusului nu reprezintă o direcție mai puțin importantă a ofensivei iraționalist-mistice dezlănțuite cu sporite forțe în ultimii ani în cultura occidentală. Spre deosebire însă de autorii amintiți, care, considerînd societatea modernă ca o expresie a absurdului, propun înlocuirea acestui așa-zis arbitrar printr-un arbitrar deliberat și prin aceasta fac ca uneori piesele lor să devină de-a dreptul inaccesibile înțelegerii spectatorului obișnuit, autorii dramelor religioase caută să nu-și primejduiască audiențele mai largi prin refugiul total în irațional.

Nu ne aflăm, desigur, în prezența unor piese care-și propun să repete logica sau substanța întîmplărilor din miracolele și misterele medievale; în chip direct intervenția divină sau supranaturalul nu mai au același rol în rezolvarea și determinarea destinelor umane. Tema majoră a acestor mituri, cu rare excepții, este însă neputința omului de a-și hotărî sau schimba soarta altfel decît prin recurgerea la ajutorul celor sacre. De aici și sentimentul tragic al condiției umane, pîndite și torturate de rău, de păcat, viața nefiind decît o etapă, iar moartea o trecere spre un tărîm edenic — bineînțeles în cazul mîntuirii! Numai astfel, spun noile mituri, visul umanității de a ajunge iar într-un paradis atemporal și aspațial devine posibil, iar timpul și lumea devin acceptabile.

A încerca o explicație rațională sau socială a acestei lumi e considerat, în termenii noilor mituri religioase, o întreprindere inutilă care, în cel mai bun caz, nu poate duce decît la un sentiment de frustație, de zădărnicie. Poziția aceasta agnostică a exprimat-o limpede, în prefața piesei sale *Ciocîrlia,* și cunoscutul dramaturg francez Anouilh. El spune: „Efortul stăruitor al așa-ziselor spirite moderne de a explica misterele e, în orice caz, una dintre cele mai naive și ridicole activități cu care s-a îndeletnicit fragilul creier omenesc de cînd a fost îndopat cu noțiuni politice și științifice fără de sens. Și ea nu a putut produce pînă la urmă altceva decît nostalgica satisfacție a băiețelului care descoperă că rața lui mecanică nu era făcută decît din două roți, trei arcuri și un șurub. Băiețelul ține în mînă trei arcuri, două roţi şi un şurub care, fără îndoială, sînt liniştitoare, dar el şi-a pierdut raţa mecanică şi nici n-a găsit vreo explicaţie".

Iraţionalismul, agnosticismul mistic sau fideist nu sînt direcţii noi pentru o artă care nu merge pe drumul realismului. Dar în ultimul timp, ele sînt predicate şi promovate cu o deosebită stăruinţă ca încă un mijloc cu „verificată" eficacitate de îndepărtare de realitate. Cunoscutul apostol al suprarealismului, André Breton, clama mai acum cîtva timp că „ceea ce lipseşte artei moderne este magia", iar într-un op recent „Mythes, Rêves et Mystères"[1] (Gallimard, 1957), transfugul de tristă faimă, Mircea Eliade, „explica" importanţa pe care ar avea-o inconştientul în preocupările lumii moderne, prin nostalgia nemărturisită a oamenilor după cele divine. Şi bineînţeles, aceste preocupări nu s-au putut refugia decît în inconştient!

Nu au lipsit, fireşte, nici îndemnurile directe de sprijinire organizată şi sistematică — atît morală cît şi materială — a autorilor care scriu piese cu caracter mistico-religios, considerate a fi o „armă foarte puternică", într-o lume „devenită pe scară largă păgînă". (Dorothy L. Sayers — *Autorii dramatici nu sînt apostoli* — „World Theatre", nr. 1, 1955—56.)

E lesne de înţeles de ce, în urma atîtor eforturi, s-au înmulţit în ultima vreme pe scenele teatrelor din Apus spectacolele în care vechile mituri religioase se încearcă a fi propuse drept imagini realiste ale vieţii unor oameni socotiţi a fi reprezentativi pentru epoca noastră! Astfel, numai de la începutul anului 1958, drama mistică a lui Graham Greene: *Şopronul* (The Potting Shed) a fost montată la New-York, Londra şi Roma. Tot la Londra se joacă din acest început de an o altă piesă: *A zecea şansă* (The Tenth Chance) de Stuart Holroy, care nu e altceva decît povestea convertirii unui ateu „revenit" la dreapta credinţă. Pe scenele a două teatre din Paris, se prezintă piesa religioasă a italianului Diego Fabbri în adaptarea lui Thierry Maulnier: *Proces lui Isus* (Processo a Gesu) şi adaptarea lui Albert Camus: *Requiem pentru o călugăriţă* — impregnată de o anumită mistică creştină — după romanul cu acelaşi nume al lui William Faulkner. Am amintit aici doar cîteva din cele mai cunoscute piese şi spectacole, ilustrative pentru tendinţa despre care vorbeam mai sus. Neîndoios că numărul lor este mai mare, socotim însă că piesele amintite sînt grăitoare pentru diversele aspecte ale dramaturgiei mistico-religioase din Apus.

A relua în termenii moderni discuţia miturilor religioase, iată ce şi-a propus să facă Diego Fabbri în piesa sa *Proces lui Isus.* Evident, cu intenţia de a dovedi că ele sînt necesare omului de azi, precum erau celui din trecut, că singură credinţa îl mai poate salva pe om şi-i da încredere în el şi în cei din jur. Afirmaţia aceasta nu este făcută în chip direct, ci ea e, de fapt, concluzia unei aparente negaţii. Unul dintre personajele piesei, un preot, spune adresîndu-se spectatorilor (piesa e construită într-un chip care aminteşte de Pirandello, jucîndu-se atît pe scenă cît şi în sală): „Vă înşelaţi. Azi nu mai sînt nici aceleaşi păcate, nici aceiaşi păcătoşi" (ca în vremurile îndepărtate — *n.n.).* S-a creat, spune autorul, o nouă rasă de păcătoşi, ceea ce a generat pasămite şi „o conştiinţă nouă". O conştiinţă care, desigur, nu se caracterizează printr-o mai acută nedreptate socială, definindu-se doar prin nevoia de „a fi în păcat şi a păcătui", prin a avea remuşcări... „sfîşieri"... prin „nevoia de a fi iertat". Iată ce poate fi nou pentru conştiinţa omului de azi, dacă ne-am lua după aceste divagaţii mistice.

Diego Fabbri imaginează o reluare a judecății lui Isus de către oameni ai vremii noastre, într-o dezbatere care angajează atît pe cei care o fac în chip profesionist (actori ei înșiși pe scenă), cît și pe cei din sală (actori-spectatori). Nu vom reproduce întreaga argumentație a piesei. Discuția, care se duce la început pe scenă, se lărgește și coboară în sală, cu care ocazie sînt puși să vorbească diverși reprezentanți ai societății : un intelectual, un preot, un tînăr, o prostituată, o femeie de serviciu, un orb. În această confruntare, adică în momentul în care vechiul mit religios este pus să acționeze și să se verifice în contact cu mentalitatea și judecata omului modern, a încercat Diego Fabbri să concentreze dramatismul și forța de convingere a piesei sale. Asistăm însă la o dezbatere aparentă doar : nu se ciocnesc nici opinii și nici convingeri. Așa-zisul intelectual necredincios, luînd cuvîntul pentru a acuza pe cei care „pretind că posedă adevărul și care, în numele acestui adevăr, răspîndesc speranțe false și mincinoase", sfîrșește prin a recunoaște că, totuși, credința „a adus un ajutor acelor care erau deznădăjduiți de această lume". Și aceasta nu se întîmplă pentru că ar fi ascultat argumente care i-ar fi putut spulbera afirmațiile, ci pentru că e dezarmat de faptul că prietena lui de ocazie dezvăluie auditorilor faptul că și el a fost „ispitit de credință", dar n-a reușit să creadă. „Este adevărat, recunoaște intelectualul, că mi s-a întîmplat să-i invidiez pe acei care, ca și dumneavoastră (se adresează preotului), sînt credincioși. Dar am dreptul să cred că e o pace puțin cam prea... facilă. Și mulți oameni, astăzi, nu se resemnează să cumpere această pace cu prețul abdicării rațiunii lor, refuză acest ajutor, acest leac al vieții, această speranță într-o altă viață, eternă." Chiar aceste cuvinte nu arată o respingere a credinței ca „leac" al vieții, ci constituie o indirectă pledoarie pentru renunțarea la orice luptă. De aceea, respingerea soluției fideismului nu este de fapt reală. Intelectualul spune, e drept : „Credeți că pentru așa ceva nu-ți trebuie curaj ? Că nu te afli în fața unei neliniști profunde ?" Dar asta e tot ; la atît se limitează încercările sale de a gîndi în afara dreptei credințe.

Și pentru ca intelectualul „necredincios" să nu rămînă cumva în continuare în *„angoasă"*, iau imediat cuvîntul : prostituata, care spune că are nevoie de credință, pentru că altfel „nu ar mai avea în ce să spere" că-și va vedea iertate păcatele ; un tînăr, copil risipitor fugit de acasă, care vrea să creadă pentru a se putea întoarce la părinți ; un orb care într-o zi, „în lumea de aici sau în cealaltă, trebuie să vadă" și pentru asta trebuie să creadă ; o femeie de serviciu căreia i-a murit un fiu în război și de atunci „știe ce înseamnă miracolele pentru că îl vede mereu pe cel mort" etc. etc. Se înțelege că asemenea „argumente" sfîrșesc prin a „convinge" și pe cei mai rebeli intelectuali, adepți ai „rațiunii", că e bine să abdice ! Și cortina se lasă într-o atmosferă de universală iertare a păcatelor și de împăcare a tuturor „întru domnul" !

Ignorarea datelor esențiale ale vieții de azi, ignorarea totală a conflictelor sociale fac ca piesa aceasta să fie pe atît de atemporală pe cît n-a voit-o autorul, iar așa-zisa dezbatere în termenii lumii de azi să nu fie decît aparent actuală. De altminteri, așa cum am arătat mai sus, dezbaterea nu este de fapt o discuție în contradictoriu, ci pur și simplu o predică dialogată, o invitație prost deghizată la ocolirea flagrantă a realității. Remarca pe care o făcea criticul teatral al ziarului „Le Monde", Robert Kemp, cu privire la această piesă, nu e lipsită de aceea de o oarecare ironie involuntară : „Un preot — scrie Kemp — pe care l-am întrebat în pauză, mi-a spus că e o foarte frumoasă predică pentru vinerea sfîntă, ba chiar o predică în timpul căreia nu s-ar dormi".

Diego Fabbri ilustrează prin *Proces lui Isus* o direcție a dramei mistico-religioase din Apus : ignorarea totală a realităților sociale moderne, a conflictelor specifice vremii noastre. Rezumînd orientarea sa teatrală în privința acestei piese, el spunea de altfel : „Sîntem încă sau am revenit la vremea primilor creștini. Tipologia este întocmai aceeași". Neadevărul acestor cuvinte îmi pare atît de flagrant, încît consider că nici nu e necesar să stărui asupra lui.

Reluarea vechilor mituri religioase, într-un cadru care să fie numai aparent schimbat, nu este caracteristică însă tuturor pieselor cu caracter mistic prezentate pe scenele teatrelor occidentale. În chip obișnuit, aceste piese indică, în condițiile societății contemporane, fie prezența miracolului, fie problematica neputinței umane de a schimba un destin pe care numai dumnezeu sau diavolul îl pot hotărî. Din prima categorie face parte și drama lui Graham Greene : *Șopronul.* În opera lui Graham Greene oamenii au fost arătați a fi dintotdeauna singuri și numai credința i-a putut ajuta să treacă dincolo de pragul acestei singurătăți. Desperarea necredinței, singurătatea și inumanitatea celor care nu pot ajunge la seninătatea și pacea întru domnul sînt prezente în romanele lui Greene, dăruindu-le un puternic accent mistic.

În piesa despre care vorbim, tensiunea caracteristică tuturor lucrărilor scriitorului se face simțită. În casa omului de știință H. C. Callifer, ateu care a luptat o viață întreagă împotriva superstițiilor religioase, s-a întîmplat cîndva un miracol, pe care toată lumea îl dorește ignorat și uitat. Chiar cu prețul îndepărtării unuia dintre fiii savantului, James, un om a cărui viață, evident, este distrusă din această pricină. Copil fiind încă, James a încercat să se sinucidă deoarece tatăl său îi dezamăgea sistematic credința în divinitate, dîndu-i explicații științifice pentru toate miracolele. Și e adus la viață, după ce s-a sinucis (!), prin rugăciunile unui unchi, preot, care de atunci dispare din viața lui. Fără a avea intenția de a rezuma acțiunea piesei, am dat aceste cîteva amănunte pentru a putea sezisa mai bine problema ei centrală. James nu va putea trăi o viață normală, se va despărți de soție, va fi un om singur și lipsit de bucurii, pentru că ignorează miracolul revenirii sale la viață. Și, descoperindu-l, redevine un om normal, ba chiar o cere din nou în căsătorie pe fosta lui soție...

A-l păstra pe om în dezamăgirea profundă pe care i-o poate provoca lipsa de credință înseamnă a-l condamna singurătății și pieirii lui ca om, iată ce vrea să spună în esență piesa lui Graham Greene. Nici aici nu vom afla argumente deduse din logica personajelor. Transformarea lui James este bruscă și prin nimic motivată. În viața lui nu se întîmplă nimic, așa cum ne sînt prezentate lucrurile, care să o facă atractivă, de dorit. Și deodată se ivește conștiința pierdutului miracol din copilărie. Și totul se transformă. De ce ? Nu ni se spune. Se fac doar afirmații. De altfel, chiar James, regăsindu-l pe dumnezeu, nu-și propune să înțeleagă mai bine nici lumea, nici măcar divinitatea însăși și spune : „Nici eu nu înțeleg. Dar n-aș putea crede într-un dumnezeu într-atît de simplu încît să-l pot înțelege !" După cum se vede, totul e cît se poate de limpede !

Credința, la rîndul ei, ne apare ca un lucru tot atît de plin de sens. Vorbește iar James : „Nici nu doresc măcar să mă rog. Ceva mi s-a întîmplat. Asta-i tot.

Ca un accident pe stradă *(sublinierea noastră).* Nu am nevoie de dumnezeu. Nu-l iubesc pe dumnezeu, dar El e aici... E în plămînii mei, asemeni aerului". Trebuie să precizăm că după cunoştinţa noastră „accidentele de pe stradă" nu pot aduce în genere nimic bun. De altfel, aceasta se întîmplă şi în cazul de faţă. Umorul autorului nu e decît involuntar.

Un alt personaj al piesei, pentru a arăta cît de importantă este credinţa pentru viaţa omului, nu discută adevărul sau neadevărul ei, ci spune: „Nu vreau altceva decît un adevăr relativ care să poată face viaţa suportabilă".

James a ajuns la acest „adevăr relativ", dar în ce măsură îi va face asta viaţa suportabilă ? Numai cu preţul neînţelegerii lumii înconjurătoare, numai cu preţul ignorării ei. Altădată nu se apropia de oameni, nu-i căuta, nu-i iubea, pentru că nu credea în nimic. Acum crede în ceva, în divinitate, dar asta nu-l apropie mai mult de oameni şi de înţelegerea lor, pentru că îi acordă doar cîteva bucurii pe care înainte şi le refuza: „o viaţă suportabilă" sau mai exact insuportabilă.

Aceasta e viaţa pe care o pot avea oamenii cînd, puşi să înfrunte miturile religioase, sînt lipsiţi de puterea pe care le-o poate dărui adevărata înţelegere a realităţii, a faptului că destinul lor e hotărît de o luptă conştientă de transformare a societăţii, de înlăturare a relelor care-i macină prin eliminarea însăşi a răului esenţial: o aşezare nedreaptă, duşmană omului, schilodind sufletele şi vieţile celor supuşi canoanelor ei. De aici şi iadul de pe acest pămînt în care se chinuiesc, de pildă, personajele adaptării lui Camus: *Requiem pentru o călugăriţă.* O mistică tentaţie a răului face ca Temple Drake, o fată provenită din înalta societate din sudul Statelor Unite, să cunoască treptele de jos ale decăderii şi viciului. Căsătorită cu un respectabil gentleman, ea va trebui să treacă prin cumplitele torturi ale suferinţei, pentru a-şi „salva sufletul... dacă are unul... dacă există un dumnezeu care să-l salveze şi dacă doreşte numai să-l salveze". Pentru că ea nu a încetat de a fi pradă tentaţiei păcatului şi de a-l făptui, şi pentru că în dorinţa de a o salva, servitoarea ei neagră, Nancy Mannigoe, o fostă prostituată, nu va ezita să comită o crimă şi să accepte să fie condamnată la moarte, fără a dezvălui motivul crimei sale. Dialogul care are loc între cele două femei, în preajma execuţiei lui Nancy, e revelator. Îl reproduc pentru că, în esenţă, rezumă problematica piesei:

„*Nancy:* Taci. Mă voi aranja cu fratele nostru.

Temple: Fratele nostru ?

Nancy: Fratele tîrfelor şi al hoţilor, prietenul asasinilor. Acel care a fost ucis în acelaşi timp cu ei. Eu nu înţeleg tot ce a spus el *(subl. n.)* dar îl iubesc pentru că l-au omorît.

Temple: Te va ajuta probabil să mori. Dar pe mine cum mă va ajuta să trăiesc ? Ştiu ce să fac, ştiu ce trebuie să fac.... Dar cum să o fac ? Nu ştiu. Să mor mi-ar fi mai uşor. Dar trebuie să trăiesc. Cum ?

Nancy: Aveţi încredere... Aţi fugit (e vorba de o aventură din trecut a lui Temple, care a dus la situaţia grea de azi — *n. n.)* pentru că iubeaţi răul, ca şi mine. Aşa eram noi. Şi el nu ne poate împiedica să dorim răul. Dar pentru a compensa puţin, el a inventat suferinţa care e adevărata lumină a sărmanei lumi" *(subl. n.).*

Credinţa nu trebuie deci să servească la altceva decît la acceptarea răului şi, în cel mai bun caz, la salvarea prin refugiul în suferinţă. A accepta răul şi suferința, a coborî treptele decăderii umane, iată ce recomandă încrederea în puterile divine. Lecția este evidentă, poate mai evidentă decît în celelalte piese despre care am vorbit. „Adevărata lumină a sărmanei lumi“ trebuie să conducă o negresă la sacrificiu pentru stăpîna sa, trebuie să conducă pe stăpîna sa către alte păcate, menite să o facă să suporte viața de aici, pînă la cea de dincolo.

Este vădit că aceste piese, ca și altele de același fel, predică agnosticismul fideist pentru a mina încrederea omului în puterile sale proprii, în stare să-i schimbe viața. Ocolirea flagrantă a tot ceea ce ar putea aduce pe scenă o imagine apropiată de adevărurile sociale contemporane, de conflictele de clasă, este astfel concludentă pentru tendințele antirealiste ale acestor piese, pentru prezentarea falsificată a problematicii omului contemporan.

Ideologia falimentară a imuabilității sociale, a eternității regimului capitalist, e contrazisă în chip flagrant de realitate. Compromisă în fața maselor, ea caută mereu noi căi pe care să semene confuzia, neîncrederea, deruta, să împiedice organizarea conștientă a luptei împotriva unei orînduiri condamnate de istorie. Dramaturgia, prin faptul că se adresează unor largi mase, devine astfel un mijloc de luptă, o tribună de la înălțimea căreia se pot prezenta de către apologeții capitalismului tot felul de „mistere“, mai exact spus, mistificări, privitoare la lupta de clasă și la posibilitatea omului de a-și alege și stăpîni destinul. Dramele religioase de azi din Apus sînt în acest sens încercări flagrante de a dovedi ce nu poate fi nici dovedit, nici apărat.

În momentul în care umanitatea își afirmă neîncetat puterea asupra forțelor materiale ale universului înconjurător, în momentul în care ridicarea conștientă la luptă a maselor este singura cale menită să le asigure viitorul, asemenea încercări sînt condamnate. Omul de azi nu poate crede într-o reînviere a vechilor mituri religioase, chiar în formele lor modernizate, nu-și poate însuși concluziile mistice și agnostice ale unor predicatori ai resemnării și ai renunțării la conștiință, la rațiune, la adevăr.

SEMNALĂM

Cîntece şi cuvinte în teatrul de estradă

Subiectul nu e nou. Am asistat personal la numeroase dezbateri pe această temă, la Radiodifuziune, la Uniunea Scriitorilor şi la Uniunea Compozitorilor, în cadrul juriilor la concursurile de muzică uşoară, în redacţiile revistelor, în întîlniri prieteneşti dintre scriitori şi compozitori, la case de odihnă şi de creaţie etc. Ziarele s-au ocupat cu consecvenţă (anuală, semestrială şi chiar trimestrială) de această problemă şi iat-o astăzi, în paginile revistei „Teatrul", în toată pregnanţa vechii şi noii ei înfăţişări. O primă noţiune pusă în discuţie e şi ea cunoscută : conţinutul textelor compuse pentru muzica uşoară, calitatea lor. S-a luptat pentru valoarea lor educativă, pentru acurateţea stilului, pentru varietate şi nuanţă, pentru respectarea limbii romîne, pentru capacitatea lor emoţională. S-au folosit argumente principiale, demonstraţii logice, îndemnuri avîntate, ironii muşcătoare etc.

Dacă, în ciuda unor succese obţinute în acest domeniu, problema continuă să existe pe tapet cu aproximativ aceleaşi date, înseamnă că persistă undeva o îndărătnicie, un punct mort care împiedică mişcarea înainte a genului, o redută inertă de care se izbesc, pe rînd, argumentele, apelurile, sarcasmele.

Trebuie precizate din capul locului cîteva lucruri. Aceste rînduri nu sînt scrise de pe poziţii ascetice. Nu consider că o ureche care preţuieşte „fugile" lui Bach trebuie să se simtă şocată la auzul unei bucăţi de muzică uşoară. De asemenea, nu consider că textul scris special pentru acest din urmă repertoriu trebuie judecat cu criteriile cu care se judecă orice poezie. Ştiu că este o eroare să scoţi textul de muzică uşoară din context (cu atît mai mult cu cît majoritatea acestor versuri se scriu pe o muzică gata compusă) şi să-i asculţi prozodia cu tendinţa de a-i afla muzicalităţi clasice. De asemenea, nu se pretinde unui astfel de text revelarea unor noi şi profunde adevăruri filozofice. Ştiu că aceste producţii trebuie să fie larg accesibile, cunosc necesitatea reperelor auditive şi verbale (refrenele, repetiţiile, expresiile plastice şi lapidare). Mi-e foarte clar faptul că muzica uşoară, inclusiv textele ei, trebuie să creeze bună dispoziţie, duioşie, expansiune, chiar tristeţe (evident, fără caracter catastrofic) etc. Sînt convinsă că vocabularul acestor texte cere o anumită selecţie ; că noţiuni pretenţioase pot deveni aci ridicole.

Am ţinut să fac precizările de mai sus pentru că, de obicei, ele sînt aduse, în replică, de textierii şi de compozitorii de muzică uşoară, ca nişte contraargumente la pretenţiile criticilor lor.

Vreau să stabilesc, deci, faptul că exigenţele noastre ţin seama de tot ceea ce formează caracteristicile genului, că discutăm în funcţie de ele, în numele lor şi în vederea deplinei lor valorificări.

După atîtea formulări teoretice, îngăduiţi-mi un citat, un prim citat, dintr-un cîntec satiric pe care o femeie îl cîntă despre soţul ei :

Acum ziua şi noaptea
Numai la masă stă
Se-ndoapă ca speriaţii
Parcă-are panglică.

Veţi recunoaşte că atmosfera articolului a fost brusc modificată de intervenţia unui limbaj pe care autorul ni-l propune senin — drept text de muzică uşoară — în revista *Intre noi femeile.* După teorie, iată deci practica, încăpăţinata practică, ineluctabilele „exemple concrete", fără de care generalizările ar fi neconvingătoare şi articolele noastre, anoste.

E limpede că tocmai abundenţa exemplelor de acest fel face ca problema textelor de muzică uşoară să continue a fi arzătoare. Poate că un studiu atent ar permite şi o anumită clasificare a erorilor, eventul chiar o ierarhie a trivialităţii. Există trivialitate de expresie şi trivialitate de sentiment. S-ar putea împărţi textele unor tangouri şi slow-foxuri în 1) plate, 2) calpe şi 3) fade; în a) dulcege şi b) siropoase etc.

Uneori e de preferat să se păstreze însă o etichetare aparent schematică : texte nereuşite şi reuşite, încercîndu-se, fireşte, a se argumenta de ce sînt aşa. S-ar mai accepta şi o categorie intermediară de texte cu „lipsuri şi calităţi", în care autorul dă dovadă de o scrupulozitate ezitantă. In sfîrşit, să facem loc exemplelor :

De dorul tău
In astă-seară
Cîntecul meu
Te chiamă iară
Clipe ce-au fost revin, revin.
Ca un ecou
Să le trăiesc în vis din nou.
(Revista '58)

Observaţi eufonia pleonastică a „clipelor ce-au fost" şi care „iară", „revin" (acest cuvînt revine chiar de... două ori), „din nou"; sentimentul fantomatic, sărăcia expresiei, adoptarea „in corpore" a unor formulări luate de-a gata din tradiţia cea mai tristă a textului de cîntec. Strofele următoare pritocesc puţina materie a primei strofe, pentru a obţine o dezolantă „unitate în varietate":

Nici n-am plecat şi-mi este dor de tine
Iubita mea
De dorul tău în astă seară
Am să visez
La tot ce-a fost
Cu ochii închişi am să veghez
Să-ascult
Viori care-au tăcut de mult
Cu dorul tău
Plec astă seară

Cu ochii tăi ce m-ametesc
Toate dispar uşor ; uşor, uşor
Ca un ecou
Dar tu-mi rămîi în gînd mereu... etc. etc.
(Revista '58)

Este evident că textierul şi-a făcut viaţa uşoară, uşoară, uşoară. Lipsindu-se de orice efort creator, de orice căutare, am spune chiar, de un rudiment de idee poetică, autorul a extras din recuzita rutinei sale un număr de şabloane, fără să respecte sentimentele despre care scrie şi pe cei pentru care scrie. Un text reuşit, sensibil, curat, este textul cîntecului „Am început să-mbătrînesc" :

Am început să-mbătrînesc
Am cam uitat că anii zboară
Vremea in loc n-o poţi opri
Mai trece-o zi şi încă-o zi
Şi-am început să-mbătrînesc....
Oricît te minţi, n-ai ce să faci
Degeaba dai oglinda-afară
Degeaba fugi de adevăr,
Şi-ţi mai ascunzi un fir de păr...
Oricît te minţi, n-ai ce să faci... etc.

A devenit banală raportarea la atîtea succese ale genului şi totuşi simt nevoia să amintesc de „Cîntecul şoferului" pe drumul de front (cu refrenul lui atît de omenesc şi de impresionant „să murim e prea devreme, multe treburi pe-acasă-am lăsat"), de „Se-ntîlneşte om cu om", de unele cîntece din repertoriul lui Yves Montand sau Edith Piaff. Ce le este comun acestor texte străine sau autohtone şi prin ce reuşesc ele să dureze, uneori ani şi zeci de ani, în atenţia ascultătorilor ? Fără să vreau să dau nici un fel de definiţii, cred că ele rezistă în primul rînd pentru că respectă sentimentele şi ideile, pentru că se apropie (cu mijloacele lor, mai direct sau mai tangenţial, mai dramatic sau mai pe şoptite) de probleme importante de viaţă, pentru că apelează la imagini şi nu la versificări uscate. Prea multe cîntece — şi, mai ales, cele de dragoste — mai fac la noi caricatura involuntară a sentimentului, ignorîndu-i substanţa şi dialectica şi înlocuindu-l cu exclamaţii, răsfăţuri şi onomatopei psihice. Prea multă rutină ţine locul calificării.

Am insistat mai mult asupra problemei cîntecului de muzică uşoară pentru că ţine de două arte scumpe mie : muzica şi poezia. Singura mea dorinţă este ca el să aparţină într-adevăr acestor două arte, neîngăduind batjocorirea nici uneia dintre muze.

Aproximativ aceleaşi aspecte, poate ceva mai violente, le oferă cupletele şi proza spectacolelor de estradă. S-a constatat că, în general, orientarea tematică a unor producţii recente este adecvată, în sensul că satira nu ignorează obiectivele importante. Chiar şi aci se poate semnala însă o anumită monotonie, iar calitatea tratării acestor teme este, de cele mai multe ori, dezolantă.

N. Stroe ne obişnuise pe vremuri cu un gen de cuplet în care poantele satirice alternau cu duioşia şi chiar cu vagi meditaţii, ceea ce nuanţa recitarea şi o făcea mai substanţială. Pe aceeaşi linie s-ar fi putut înscrie cupletul „Cyrano", pe care N. Stroe îl prezintă în *Revista '58*. Din păcate, textul e superficial şi bunul gust şovăie. Temuta şi nobila spadă a lui Cyrano îşi alege ţinte facile, investighează numai unghere aflate la îndemînă.

Limbajul lunecă de-a binelea în trivialitate în momentul antiimperialist intitulat „Satelitul" cînd se debitează astfel de „versuri":

Adieu mein kleiner Garde Offizier
Adieu, adieu,
Mit Wallstreet in flirt
haben feştelirt.

Autorii textului de mai sus trebuie să uzeze desigur de o hîrtie foarte groasă, dacă ea nu roşeşte cînd peniţa stiloului o jigneşte astfel.

La fel de crasă este „literatura" scenei „Coafurile" *(Intre noi femeile)* în care Madame de Pompadour, cu perucă, declară: „Mă-nţeapă-un pic; e-un bigudi sau un puríc?" Trecînd peste „purícul" cu accent pe silaba a doua, nu putem evita un puternic sentiment de jenă că toate acestea se rostesc în faţa a mii de spectatori. O altă parte a cupletului, tot cu unele referiri igienice, este cea care o priveşte pe Margueritte Gauthier. Protagonista, ironizîndu-şi boala, în definitiv, atît de comică — tuberculoza —, cîntă:

In zadar i-am spus în vis că mi-e rău
Să-mi dea Sirocol pe buze
El gelos m-a refuzat şi mi-a spus
Că sirop mie mi-ajută
Ca la mort ventuze...

Vulgaritate, indecenţă, degradare! Chiar atunci cînd caricatura nu vizează personaje istorico-literare mai mult sau mai puţin stimabile, ci se adresează unor apariţii contemporane, fără îndoială, demne de repudiat, ca de pildă, „bulevardistele", satira foloseşte un limbaj care iese din sfera oricărei arte, deci nu mai puţin şi a estradei:

Hei mambo,
Ia uite infidela
Hei mambo
Silvana aiurela
S-o înghiţi cu mere coapte
Vampa 57.

Nu, nici cu mere coapte, nici cu ouă crude, nu se poate înghiţi atare proză versificată. Este o desconsiderare elementară a rolului satirei, a limbii romîne, a caracterului educativ al unui spectacol.

Oare este din nou necesar să precizez că nu pretind teatrului de revistă nici să-mi popularizeze teoria quantelor, nici să-mi prezinte pe scurt aspectele esenţiale ale istoriei omenirii? Să afirm din nou că nu aprob nici un fel de poziţie aristocratică faţă de acest gen atît de iubit de marele public — şi nu numai de el? Trebuie oare să repet — lucru relevat adeseori — că e îmbucurător că soacrele şi bîlbîiţii nu mai sînt ţinta atacurilor noastre satirice, că e salutară selecţia tematică operată de cîţiva ani încoace, că nu o dată spectacolele de estradă au înregistrat succese remarcabile şi că, tocmai de aceea, recrudescenţele superficialităţii şi ale prostului gust se cer vehement combătute?

Iată, în cele cîteva materiale care mi-au stat la dispoziţie *(Revista '58, Între noi femeile, Cine cîntă, cîştigă, N-aveţi un bilet în plus?* etc.), se găsesc un număr de cîntece, cuplete, scenete şi scheciuri în proză de un umor incontestabil, scrise cu sensibilitate şi cu o îndemînare care nu dovedeşte decît un fapt: că autorii respectivi pot — cînd vor — să ofere producţii de calitate. E cu atît mai legitim protestul nostru în momentele cînd aceiaşi autori renunţă la exigenţă, se autovulgarizează, vulgarizînd la rîndul lor pe cei care-i ascultă, recad în vechi păcate sau cad în păcate noi, fac concesii grupului celui mai periferic şi mai înapoiat al publicului.

A educa nu înseamnă numai a alege teme de însemnătate, ci a le trata în mod corespunzător ; respectul pentru muncă, dorinţa de pace, principiile eticii noi, toate acestea nu pot fi expediate formal, birocratic, în exprimări de mîntuială sau dubios-artistice. A educa înseamnă în acelaşi timp să opui delicateţea grosolăniei, profunzimea superficialităţii ; să demaşti pseudoideile şi pseudosentimentele ; să lupţi pentru bun simţ şi bun gust.

Nu există incompatibilitate între cele de mai sus şi umor. Latura educativă şi cu cea de divertisment fac casă bună, folosite la timpul şi la locul potrivit.

Locul, îl ştim : teatrul de estradă.

Să nu uităm timpul : anii construirii socialismului !

Nina CASSIAN

Spectacole degradate

...Stagiune de vară ! Iunie 1958 !

În imensa monotonie care plana deasupra publicului adunat la „Arenele Libertății", doar un vînt ușor, adiind printre brazi, mai aducea un suflu de înviorare. Și iată, în momentul în care vijeliosul D'Artagnan se pregătește să o sărute pe iubita sa Constance, în microfon, un fel de pocnitură — asemenea unei împușcături — marchează momentul, deșteptînd spectatorii din amorțeală... De undeva din fund răsună vocea unui mucalit :

— Poate o să se mai dezmorțească și actorii !

De altfel, probabil tot din plictiseală, actorii Teatrului Armatei au omis să mai joace tabloul final din *Cei trei mușchetari*, absolvind-o pe Milady de pedeapsă, dar ajungînd acasă cu o jumătate de oră mai devreme. Într-adevăr, spectatorii, după ce și-au plătit biletul pentru a asista la această reprezentație, au făcut cunoștință mai întîi cu necuprinsul plictis al actorilor ce-și aruncau replicile din colțul gurii ; duelurile, celebrele dueluri dintre mușchetari și garda cardinalului, se consumau agale „au ralenti", ca în filmele rulate cu încetinitorul. Cumplitele lovituri de spadă se lăsau schimbate cu o pașnică și dulce condescendență, de parcă rivalii și-ar fi spus cu un zîmbet :

— Na, să nu zici că nu-ți dau...

— Poftim, ține și tu...

Printre perdelele decorurilor „aranjate" într-o doară (și într-o rînă) se vedeau circulînd diverse persoane din corpul tehnic, laolaltă cu personalul curții „Regelui Soare". În pauzele dintre tablouri, cînd o muzică hîrîia „sugestiv" în difuzoare, se auzeau voci distincte care se îndemnau nu tocmai delicat în operațiile de schimbări ale decorului. Asta, probabil pentru că cineva n-a mai socotit necesar să închidă contactul microfonului.

Ar fi multe de spus despre acest spectacol, care a îngroșat melodrama pînă la prost gust și umorul pînă la grotesc, dacă el nu s-ar încadra strict în clasica definire a *spectacolului degradat*. Cui folosește acest spectacol ? De ce a fost oare dezgropat din magazie, iar „respirația" sa de ce a trebuit reanimată — așa stătut — în aerul curat al „Parcului Libertății" ? Pentru a se demonstra ce înseamnă lipsă de respect față de spectatori, ori plictis și blazare actoricească ?

Aceeași blazare s-a făcut simțită și în spectacolul *Don Carlos* (Teatrul Municipal) în ritmul de melc al fiecărui tablou, în decuparea de către actori a momentelor lor personale din spectacolul, ajuns pînă la urmă să apară un soi de recital. Lipsa de participare a personajelor secundare, a corpului de ansamblu și a figurației a fost vădită și uneori a luat chiar aspecte ridicole.

La Teatrul Tineretului, spectacolul *David Copperfield* a avut un număr considerabil de reprezentații. L-am revăzut spre sfîrșitul stagiunii (după nu știu cîte alte stagiuni anterioare), de astă dată cu o distribuție aproape complet schimbată. (Unii interpreți nu figurau nici măcar în program.) E lăudabilă inițiativa de a se folosi tineri interpreți în rolurile principale. Dar pare curios că într-un spectacol prea des jucat, aproape *numai tineri* dețin rolurile-cheie. Sub barba și mustățile actorilor (unii chiar aproape nemachiați — din comoditate oare ? — ca Cicerone Ionescu în rolul lui Micawber) se citea lesne efortul de îngroșare a vocii. Pe alocuri, spectacolul aducea cu o producție școlară — cu penibile încercări de comedie și cu pauze uriașe între acte — ceea ce sporea considerabil plictisul spectatorilor.

Cîinele grădinarului, interpretat de colectivul Teatrului Municipal, a fost doar o umbră palidă a spectacolelor cu care ne-a obișnuit acest valoros colectiv.

Cu toate eforturile artistei Gina Petrini, restul interpreților au defilat prin scenă lipsiți de culoare și de interes și cu un aer supărător de superficialitate (Vasile Florescu), sau arborînd un pueril zîmbet stereotip, pe care și-l cultivă cu o fervoare demnă de o cauză mai bună, Petrică Vasilescu. Mi s-a părut îngrijorătoare atitudinea de obicei conștiincioasă a lui Ion Manta, care a mormăit textul — făcîndu-l absolut de neînțeles — cu un aer de completă indiferență pentru ceea ce ar fi trebuit să spună și nu se făcea auzit.

În loc de eroi, fantoșe ; în loc de mesaj artistic, simple prezențe scenice : astfel se poate defini *Cîinele grădinarului* în felul în care este prezentat acum. Să mai pomenim și despre îngroșarea excesivă a scenelor de umor din *Femeia îndărătnică* (Teatrul Armatei) ; despre interpreții celor mai multe spectacole de operetă, care, după o anumită perioadă, „uită" să mai și joace și se mulțumesc doar să cînte ; despre figurația din *Revista '58,* care se pretează la exhibiții penibile ; despre interpreții *Notei zero la purtare,* care au trecut de mult de vîrsta imberbă și adolescentină a eroilor și au acum aerul unor „profesori" și nu al unor elevi ; despre spectacolul *Mătrăguna,* în care pornografia este îngroșată ostentativ etc., etc.

Spectacole degradate e cusurul cu care definim în general și cu îngăduință grave abateri de la ținuta artistică, de la etica actoricească, de la respectul cuvenit publicului. Multe din aceste „spectacole" au loc și în săli centrale — și mai deseori în grădini de vară, majoritatea periferice. Să fie oare la actorii noștri lipsă de prețuire a publicului „de cartier" ? Punem întrebarea, temîndu-ne de răspuns, lăsînd actorilor și organizatorilor înșiși ai acestor spectacole să-și dea singuri — cu toată mustrarea de cuget cuvenită — răspunsul.

Oricum, un spectacol degradat este reprobabil pentru teatrul care îi dă girul ! Mai mult respect, deci, pentru omul fie din stal, fie de la galerie : mai mult respect pentru însăși arta pe care actorul o slujește ; chiar dacă — și mai ales dacă — are de rostit aceleași replici pentru a 100-a oară, pentru a 500-a oară !

Marii și adevărații actori ne-au învățat aceasta !

Al. POPOVICI

„Circus" nu, nici „Magazin"

E foarte multă vreme de cînd publicul nostru așteaptă un spectacol de circ romînesc de bună calitate. Vizitele artiștilor străini și mai ales ale celor sovietici ne-au demonstrat limpede că și arta manejului are virtuți superioare, poate aborda chiar sfera emoției artistice, poate utiliza cele mai subtile mijloace ale comicului și poate apela la grația coregrafică.

Din păcate, de multă, foarte multă vreme, artiștii noștri de circ nu au mai fost prezenți în arenă, unii făcînd turnee (mult prea dese) în străinătate, alții jucînd mai mult în provincie.

Totuși, pe frontispiciul clădirii din bulevardul Bălcescu stă scris „Circul de Stat". Ce programe artistice originale, ce numere noi, fanteziste, ne-au prezentat în ultimii ani artiștii și conducerea Circului de Stat ? Nimic, sau aproape nimic ! Unde sînt elementele tinere, talentate, crescute pe lîngă Circul de Stat (e știut, de pildă, că celebrul comic Popov și-a cucerit din ucenicie faima sa mondială) ? Aceștia nu există. Deci, multe întrebări care, neaflîndu-și răspunsul, ne sugerează impasul în care credem că se află circul nostru, impas subliniat de spectacolul *Circus Magazin*.

Ar fi necesar să deschidem mai întîi o paranteză pentru a include în ea cîteva excelente numere străine, care evoluează în cadrul acestui spectacol : spumoasa și năstrușnica jonglerie a celor trei Gwiazda de la Circul de Stat din Varșovia, fantezistele dresuri de porumbei ale lui Truszkowski de la același circ, acrobațiile pe biciclete ale Trio-ului Novelis, sau uluitoarele exhibiții icariene ale cuplului bulgar Cozarov. Aceste numere sînt, de fapt, singurele elemente demne de reținut dintr-un lung și neavenit spectacol de vară.

E știut că circul și-a cîștigat de mult, ca gen de spectacol, un anumit specific „de arenă", cum spun specialiștii. Circul nostru de Stat și-a făurit o nefericită tradiție tocmai din a ignora acest specific. Nu spectacole de circ ne sînt prezentate în ultimii ani, ci niște amestecuri neomogene de numere de cabaret, estradă, balet și chiar... folclor, legate între ele prin ața firavă a unui text care umple spectacolul cînd cu un așa-zis comperaj, cînd cu cîte o scenetă de legătură între două numere, cînd cu altceva de soiul cupletului comic...

Un asemenea „text"[1] ne este servit și la *Circus Magazin*. Un mănunchi de „prezentări" lipsite de spirit, ostentativ vulgare, vădesc nu numai lipsă de gust artistic, ci și o opinie cel puțin ciudată despre bunul simț al marelui public. O scenetă făcînd apel la o mascaradă jalnică vrea pasămite să satirizeze : să satirizeze pe cei care-şi înscriu numele pe bănci şi în scoarţa arborilor. O altă sceneță critică, chipurile, un birocrat, aducînd în scenă şi un fel de inovator timp; o a treia ne aduce în faţă doi prezentatori, oribil fardați, vîrîţi în două cărucioare de copii... Cui servesc toate aceste scălîmbăieli, glumele în doi peri, „apropontiurile" nesărate? Desigur, numai „autorilor", cărora circul le plăteşte frumoase tantieme pentru „creaţiile" respinse de public (a cărui lipsă de participare ar fi trebuit de altfel să dea de gîndit direcţiei instituţiei). Între noi fie zis, „textul" ascultat şi văzut în condiţiile arătate e un text revăzut, curăţat în bună parte de păcatele prostului gust şi ale trivialului... Iniţial, înainte adică de a fi fost cernut prin sita critică a vreunui for de îndrumare, textul dovedea într-o seamă de alte „realizări" comice, scăderi artistice şi ideologice mai grave. Scăderi care pun sub semnul îndoielii simţul celor care au conceput asemenea produse şi care au crezut că ele merită să fie înfăţişate publicului.

---

[1] Autori : Al. Andi, Radu Stănescu și Horia Şerbănescu.

Sîntem, aşadar, cu *Circus Magazin* în faţa unui eşec.

Aş vrea să vorbesc cu tristeţe despre Horia Şerbănescu, ale cărui începuturi teatrale, cu ani în urmă, vădeau speranţe. Alunecat pe panta cabotinismului şi (să nu ne sfiim a rosti cuvîntul) a goanei după cîştig uşor, Horia Şerbănescu dă astăzi o imagine amară despre unde poate duce depărtarea de la normele şi etica actoricească. Nu e încă prea tîrziu pentru ca acest actor să se poată reîntoarce la primele dar preţioasele sale unelte.

Cu totul condamnabilă în acest spectacol este şi prezenţa tinerei Paula Ionescu. Studentă a unui institut tehnic superior, Paula Ionescu a fost pe drept cuvînt remarcată pentru calităţile sale de artistă amatoare, în spectacolul *Mitică Popescu*, jucat la Casa de Cultură a Studenţilor din Bucureşti. „Racolată" la circ, lipsită de experienţă şi îndrumare, Paula Ionescu (căreia ne mirăm cum Institutul respectiv i-a dat încuviinţarea să facă asemenea exhibiţii) face o apariţie penibilă. (Să nu mai vorbim de vulgaritatea celeilalte prezentatoare, respinsă de talent, Anda Caropol, sau de dezolanta lipsă de haz a lui Jean Dinulescu.)

Numerele romîneşti din acest program sînt atît de vechi încît reconstituie parcă, în mic, istoria circului din ultimii ani: Duo Prahoveanu, un număr pe cît de arhaic, pe atît de neartistic, iar Fraţii Petrescu, un tot atît de „clasic" *număr* de lovituri şi palme. N-am înţeles rostul, în acest spectacol, al Rodicăi Bujor şi nici al lui Gică Petrescu, care repetă, cu plictis snob, clişee de mult şterse şi uzitate. Ridicol — şi, paradoxal, fără haz — un „corp de balet", aliniat după lungime, care cîntă şi dansează cu o lipsă sfîşietoare de simţ artistic, necompensată de calitatea dansului ritmic, gratuit şi anost, prezentat de Julieta şi Rudi.

Citim în paginile programului (umoristic fără voie) că există: *o conducere muzicală, evoluţii coregrafice, schiţe-costume, scenografie* (se zăreşte pe undeva o mîzgăleală verzuie), *pictor decoruri*. Adică, toate aceste sectoare inexistente se plătesc sau au fost plătite.

Cum răspunde direcţia Circului de Stat de acest prost serviciu făcut publicului (care, repetăm, dovedeşte de altfel simţ critic, lăsînd sala circului goală)?

Am înţeles că direcţia nu poate răspunde; pe afiş stă doar scris că însuşi directorul teatrului, V. Gh. Cojocaru, semnează *regia artistică* a spectacolului.

Al. P.

cronica

Delavrancea în două versiuni

Teatrul Tineretului şi Teatrul Naţional din Cluj : *Viforul* **de B. Delavrancea**

Nu e prima oară cînd se pune întrebarea : cum privim o piesă istorică ? Din punctul de vedere al adevărului strict istoric, sau din punctul de vedere al inviolabilităţii textului ? După cum constatăm, nu toată lumea răspunde la fel la această chestiune. Teatrul Tineretului, de pildă, din respect lăudabil faţă de opera unui dramaturg clasic, joacă *Viforul,* aşa cum l-a gîndit şi l-a scris autorul. Teatrul Naţional din Cluj, în numele unor adevăruri istorice recent descoperite (invocate de consultanta istorică a spectacolului, R. Ciocan), dar şi cu intenţia de a evita unele „deprinderi" vechi, joacă *Viforul* aşa cum *nu* l-a scris Delavrancea, dar cum l-ar fi putut scrie, eventual, dacă ar fi cunoscut articolul semnat de R. Ciocan în caietul-program. Stimulat de articolul *Note despre Teatrul Naţional din Cluj* („Teatrul", nr. 6/1958), care reprezintă o invitaţie la un schimb de păreri, îmi voi îngădui să nu fiu de acord cu unele opinii exprimate în acest articol, relativ la imixtiunile direcţiei de scenă clujene, nu numai în textul ci şi în semnificaţiile dramei lui Delavrancea.

Am constatat că la Cluj se reprezintă *Viforul* în versiunea foarte îndrăzneaţă, dar şi foarte discutabilă, a Mariettei Sadova. Scena clujeană porneşte de la premisa că Delavrancea a folosit ca izvor cronica lui Ureche, în care Ştefăniţă ar apărea deformat din pricina prejudecăţilor de clasă ale cronicarului, şi ca atare şi personajul dramei a căpătat un chip fals. De aici, strădania regiei de a „reconsidera" figura domnitorului, prin eliminarea opoziţiei Ştefăniţă-umbra lui Ştefan, şi păstrarea unei singure contradicţii, Ştefăniţă-boierime, dar şi aceasta răsturnată în raport cu textul clasic al dramei.

În locul unui Ştefăniţă ambiţios, necugetat, tiran, sîngeros, şi al unor boieri patrioţi, legaţi de norod şi de ţară, am luat cunoştinţă de un voievod cuminte, îndrăzneţ, drept, şi nişte boieri retrograzi, uneltitori, dezbinarzi, adică exact invers de cum este în piesa lui Delavrancea. Şi aceasta, în numele cui ? În numele Renaşterii. Ne întrebăm, chiar dacă istoricii ar avea dreptate, în ce măsură chipul lui Ştefăniţă, aşa cum l-a creat Delavrancea, permite plasarea lui în galeria tipurilor rinascientiste ? Un om căruia dacă-i iei „urletul, nu-i mai rămîne nimic" (actul I), care strigă „legea sînt eu" (actul III), care vrea „un sfat care s-asculte, iar nu să poruncească" (actul IV), care ucide din invidie şi născoceşte comploturi pentru a putea tăia capetele boierilor, care este despotic pînă şi faţă de soţie, seamănă a „prinţ al Renaşterii"?

Consultanta istorică pretinde că Delavrancea n-a cunoscut bine istoria. Se poate. Că Arbore n-ar fi fost chiar aşa de blînd şi nepătat cum apare în piesă, nici Ştefăniţă aşa de crud. Şi asta se poate. *Viforul* însă e scris de Delavrancea, şi înţelesurile adînci ale piesei era obligator să fie păstrate. Se zice că nici Richard al III-lea n-ar fi fost, conform istoriei, plin de atîta sînge cum îl arată Shakespeare. Dar la ce situaţie s-ar ajunge dacă regizorii s-ar hotărî să-l joace potrivit unor viziuni atît de personale, încît Richard să apară un mieluşel,

Al. Critico (Ştefăniţă), H. Polizu (Luca Arbore), Doina Tuţescu (doamna Tana) — Teatrul Tineretului

iar nefericitul său frate, Clarence, un complotist nemernic ?

Conflictul Ştefăniţă-boieri este, în piesă, un conflict real, dar nu de ordinul uzurpării domnului de către boieri, sau al stricării unităţii de stat şi al slăbirii tronului. Arbore putuse să domnească şi n-o făcuse. Putuse să-l şi sugrume pe Ştefăniţă în faşă, şi n-o făcuse. Nu era nici măcar un polonofil pînă-n măduva oaselor, căci se exprimă cu antipatie faţă de craiul polonez şi fiica acestuia (scena 4, actul I). Conflictul între domn şi divan este generat de chestiunea aliaţilor şi a liniştii interne. Tătarii loveau des Moldova în timpul lui Ştefăniţă. La ce bun încă un duşman — Polonia — aşa cum ar fi vrut domnul ? „Mă pregăteam să intru în Polonia şi Pocuţia, să pîrjolesc pe una şi să păstrez pe ceialaltă" (actul I, scena 4). Arbore e pentru pace cu Polonia, urmînd astfel politica lui Ştefan cel Mare. Nu interese particulare îl mînă la aceasta, ci faptul că polonezii reprezintă o putere considerabilă, căci Sigismund se are bine cu Ludovic al Ungariei, şi nici cu lituanienii nu e în discordie (vezi scena 4, actul I, dar acest pasaj a fost extirpat din text de către regizoare). Ştefăniţă, ambiţios peste măsură, nu suportă contradicţia şi urzeşte tăierea boierilor. Pînă şi supuşii lui cei mai credincioşi, Mogîrdici şi Moghilă, au cuvinte în doi peri la adresa domnului (actul I, scena 5, dar şi acestea au fost tăiate de regie).

În această situaţie, care era datoria omului de teatru ? Să ofere publicului zilelor noastre o imagine onestă a lui Ştefăniţă, nu epileptic (ca la Teatrul Tineretului), dar nici îngeraş suav cu coroniţă pe creştet (ca la Teatrul Naţional din Cluj), ci aşa cum reiese din textul autorului : un domn ambiţios, dar cu oarecare dragoste de ţară ; mai puţin cavaler al Renaşterii şi mai mult voievod pămîntean, strivit de umbra bunicului său, pe care în loc să tindă s-o ajungă cată mai degrabă s-o alunge ; animat de dorinţe mari, dar necopt pentru ele : uneltitor, în numele unor bune intenţii ce se soldează însă cu rezultate deplorabile : tînăr focos, nechibzuit, în stare să ducă ţara mai curînd de rîpă decît pe culmile gloriei. Acesta ar fi fost mesajul real al piesei.

Spectatorul contemporan nu are nevoie de un Ştefăniţă erou pozitiv, nici de un Delavrancea, neapărat mînuitor al instrumentelor de investigaţie ştiinţifică, materialistă, a istoriei. În program ni se spune că Ştefăniţă nu ucide pe Cătălin din invidie şi vanitate rănită, ci cu conştiinţa că săvîrşeşte un act politic, ceea ce este, evident, o exagerare. Tot exagerare ar fi să vedem în gestul Tanei, de otrăvire a lui Ştefăniţă, o acţiune dictată exclusiv de conştiinţa salvării Moldovei. Asemenea „exageraţiuni" facem noi, autorii modeşti ai unor cronici sau articole din programele teatrelor. Delavrancea, care se pricepea binişor la literatură, îşi dădea seama că a pune personajele să acţioneze ca nişte simple manechine purtătoare de idei înseamnă a le dezgoli de veşmîntul artistic. De aceea, răzbunarea lui Ştefăniţă pleacă de la invidia pe Cătălin, iar a Tanei de la gelozia şi amorul propriu rănit, adică de la amănunte de viaţă personală, şi se amplifică ajungînd să se confunde cu interesele majore, de stat.

*

Deosebirea de vederi între cele două teatre a generat două spectacole extrem de diferite. Teatrul Tineretului (regia N. Massim), avînd o atitudine foarte tradiţionalistă faţă de piesă (ceea ce nu înseamnă absenţa unei concepţii, cum crede criticul Mihnea Gheorghiu), a dat un spectacol a cărui trăsătură specifică este neconcordanţa între aerul vetust, stătut, al montării şi mesajul dramei. Aşteptam folosirea unor mijloace de expresie scenică mai noi, mai actuale, pentru scoaterea în lumină a semnificaţiilor unui text clasic, cu atît mai mult cu cît textul permite acest lucru.

Teatrul Tineretului nu l-a trădat pe Delavrancea, dar l-a servit cu puţinătate de inspiraţie şi fără har. De la convulsiile interpretului principal (mai mult Al. Critico şi mai puţin Al. Ciprian), pînă la simplista vijelie sonoră de culise, ce-l însoţeşte simbolic pe Ştefăniţă în anumite scene (chiar şi în scena 5 din actul I, cînd voievodul spune „e lună ca ziua"), de la pînza de tul dătătoare de iluzii istorice, pînă la muşchiul de cîrpă ce acoperă practicabilele, totul poartă amprenta efortului de a imita natura. Şi ca totdeauna, natura se răzbună, întorcîndu-se împotriva actorilor, a regizorului, a scenografului şi arătîndu-le cît sînt de neinspiraţi atunci cînd încearcă să *copieze,* să *imite ;* în loc să reflecte, să sugereze şi să stimuleze gîndirea spectatorului.

Încercatul actor Al. Critico dă personajului temperamentul şi zbuciumul pe care le cere textul. Agitaţia sa este binevenită uneori, dar excesul şi transformarea ei în adevărate spasme nu pot fi indicate pe o scenă realistă. Nu cred să placă publicului a vedea pe scenă o epilepsie cît mai aidoma celei adevărate ; în schimb, cred că ar fi profund impresionat de spectacolul neputincioasei zbateri a lui Ştefăniţă, urmărit, strivit, obsedat de grandioasa umbră a bunicului său — dar nu după tipare naturaliste, ci în cadrul unei arte de sugestie. Al. Ciprian, cam prea tînăr pentru maturitatea cerută de rol, este copleşit de două personalităţi : a lui Ştefan, pe planul umbrelor, şi a lui Mogîrdici, pe planul realităţilor. Actorul este literalmente trecut pe planul al doilea în scenele în care fratele său, Ion Ciprian, face uz de întreaga gamă de „cîrlige" pentru a înveseli publicul. Tana (Doina Tuţescu), gîndită ca un personaj foarte meditativ, rosteşte aproape cu acelaşi ton de reverie, şi fraza în care, amintindu-şi de răposaţii ei părinţi, spune : „răscolind trecutul, simţii că mă îneacă lacrămile binefăcătoare", şi replica plină de înţeleaptă şi amară constatare : „cu asemenea domni se duc popoarele de rîpă". Urmărind-o pe Oana, m-am gîndit la Eugenia Popovici. Cum ar fi arătat Oana ei, din *Apus de soare,* douăzeci de ani mai tîrziu ? Am aşteptat să văd maturizată acea smerită ingenuitate, greu de uitat, dar n-am găsit-o. Actriţa Marcela Demetriad a adus o meritorie interpretare, ce ţine însă mai mult de exterior decît de focul lăuntric. În momentele legănării păpuşii, în actul IV, ochii ei priveau în gol, dar erau goi, lipsiţi de rătăcire, şi de fapt simţeam, stînjenitor, că sînt aţintiţi undeva la balcon şi nu în fantomaticul trecut al voievodului. H. Polizu, tributar aceleiaşi viziuni învechite, a dat un Arbore de o blîndeţe şi bunătate samariteană şi a ridicat braţele şi ochii spre cer într-un mod care amintea de o icoană ce reprezintă un Crist înaintea înălţării spre cer. Boierii au făcut tot ce le-a stat în putinţă ca să semene unii cu alţii şi să nu se deosebească decît prin nume. Greu mi-ar fi, după două vizionări atente, să spun, fără a consulta programul, dacă Cezar Rovinţescu joacă pe Trotuşanu, şi P. Dem. Dragoman pe Cărăbăţ, sau invers.

Teatrul Naţional din Cluj, bazat pe o înţelegere foarte personală a piesei, a creat o altfel de galerie de tipuri. Ştefăniţă (C. Anatol) e un domn viteaz, înţelept, mai înţelept decît Arbore, perfect echilibrat, nemaipăstrînd nimic din tarele cu care-l încarcă Delavrancea. Agitaţia sa în scenă e aceea a unei firi foarte voluntare, iar momentele de linişte sînt uneori pigmentate cu uşoare nuanţe poetice. Această compoziţie a ajutat regiei să răstălmăcească unul din momentele cruciale ale dramei. În scena 7 din actul III, cînd Ştefăniţă dă pe faţă aşa-zisul complot urzit de Arbore (de fapt, o plastografie ordinară pusă la cale de domnitor pentru a-l putea pierde pe hatman), actorul intonează tirada în asemenea chip, încît ai impresia că adevărul e de partea lui Ştefăniţă, iar Arbore este realmente vinovat, cînd de fapt adevărul este exact pe dos.

Datorită prea marii îndrăzneli regizorale, prea multelor schimbări de sensuri, în spectacol, alături de încercarea pozitivă de a da un Ştefăniţă curăţat de petele naturaliste şi patologice, îşi fac loc cîteva inadvertenţe. Ştefăniţă (C. Anatol), conceput teoretic de autoarea spectacolului ca un

C. Anatol (Ştefăniţă) şi Rodica Daminescu (Contele Irmsky) — Teatrul Naţional din Cluj

erou pozitiv, are, la aflarea veştii despre moartea lui Cătălin, neliniştea şi zbuciumul omului pe care-l mustră conştiinţa şi e chinuit de crima săvîrşită, ceea ce, omeneşte vorbind, e valabil. Dar imaginea aceasta nu concordă cu personajul creat de Delavrancea, care, urînd de moarte pe fiul lui Arbore, e triumfător, fericit şi nicidecum îndurerat în scena uciderii lui Cătălin. Un alt exemplu de neconcordanţă, de data aceasta între ideea regizorală, exprimată teoretic, şi creaţia actoricească: Arbore este privit, conform programului, drept un om ascuns, perfid, un personaj negativ, reprezentant al vechiului, al întunericului, şi aşteptam ca pe scenă să văd un asemenea tip. Dar actorul Ion Tilvan îl joacă pe Arbore cu sinceritatea şi sentimentul omului care are de partea sa adevărul, care e convins de cinstea sa, care e permanent deschis şi de bună-credinţă, adică aşa cum îi dictează textul. Boierimea nu apare nici ea, scenic vorbind, ca partidă negativă, deşi regizoarea intenţionase s-o prezinte ca atare. Cum se explică aceste nepotriviri între întruchipările scenice ale actorilor şi fundamentarea teoretică, întreprinsă de regizoare ? Aş zice că logica interioară a textului lui Delavrancea a învins încercarea de reinterpretare din partea regiei şi că intuiţia, talentul şi simţul scenic al actorilor i-au împins la creaţii veridice, în ciuda faptului că direcţia de scenă le impunea altceva.

În distribuţia clujeană, şi-au mai meritat preţuirea Oana (Maria Cupcea), de un dramatism discret, măsurat, şi grupul boierilor, mai curat şi mai diferenţiat decît la Bucureşti. În schimb, frămîntările Ligiei Moga (Tana), mai voluntară, dar şi mai cochetă decît Doina Tuţescu, s-au consumat fals, neconvingător.

În materie de scenografie, cenuşiul concepţiei regizorului bucureştean s-a transmis şi decoratorului (I. Mitrici) care, datorită

Scenă din actul II — Teatrul Național din Cluj

unei nereușite intenții de stilizare, a creat un decor hibrid. El are însă meritul de a fi desenat corect costumele. La clujeni (scenografia M. Matcaboji) am găsit un decor foarte clasic, care nu a rimat totdeauna cu ideea regizorală, de unde se vede că cele două compartimente n-au conlucrat prea mult. Am admirat totuși un frumos cadru plastic pentru actele III și IV, dar nu m-am putut împăca cu gîndul că Mogîrdici (deși moda occidentală era cunoscută și folosită în vestimentația curților domnești și boierești ale timpului) ar fi putut purta ciorap lung ca Hamlet și Othello.

O sinteză a celor două spectacole, care să îmbine străduința înnoitoare, semnalată în interpretarea actoricească clujeană, cu respectul față de text al bucureștenilor, ar fi întrunit, cred, sufragii unanime.

Mihai FLOREA

Un spectacol nefinisat

Teatrul Național „I. L. Caragiale" : *Dușmanii* de M. Gorki

Dacă ar mai trebui vreun argument pentru a stabili valoarea universală a dramaturgiei lui Gorki, alinierea ei în rîndul marilor creații ale geniului uman, atunci ar fi poate suficientă constatarea că reîntîlnirea cu ea îți amplifică întotdeauna sentimentul propriei capacități de înțelegere a lumii.

În ce privește *Dușmanii*, mi se pare că fondul acestei familiarități spirituale a cititorului cu opera — trăită mai întotdeauna la un grad maxim de intensitate — este certitudinea că te afli în vecinătatea directă a adevărurilor esențiale.

Gorki, care și-a scris primele sale lucrări sub presiunea directă a realităților și a lumii înconjurătoare, n-ar fi putut însă niciodată crea fără un contact nemijlocit cu bolșevicii, cu Lenin, această piesă; o dramă ca *Dușmanii* n-ar fi putut fi realizată în afara unui astfel de contact direct. Autorul lui *Egor Buliciov, al Vilegiaturiștilor* și al *Micilor burghezi*, revoluționarul Gorki, poate fi evident recunoscut în oricare din operele sale, dar cel mai clar și mai neîndoios poate fi el identificat aici, în *Dușmanii*. În această piesă, convingerile autorului sînt de o claritate de manifest și ele se definesc artistic cu o vigoare care — dacă pînă acum a înfrînt cu ușurință o jumătate de veac — nu și-a oprit aici drumul către inimile oamenilor.

Piesa, scrisă în 1906, concretizează o mai veche dorință a autorului de a se apleca asupra unei lucrări despre proletariatul rus și lupta lui organizată împotriva burgheziei și a oligarhiei țariste. Evenimentele din 1905 nu sînt desigur străine de imboldul dramaturgului, care desprinde din înlănțuirea faptelor justețea tacticii bolșevice și necesitatea de a ținti cu arma criticii demascatoare în oportuniștii și capitularzii de tot felul. De aceea, în *Dușmanii* Gorki dă viață scenică unuia din cele mai caracteristice fapte ale epocii în care se plasează acțiunea (anii de după 1902), anume: unirea organizată a proletariatului în rînduri tot mai strînse în jurul partidului revoluționar al clasei muncitoare, partidul marxist-leninist al bolșevicilor. În inima conflictului se află reacția lui Skrobotov și Bardin, patronii unei fabrici de textile, a familiilor lor și a reprezentanților statului oligarhic, împotriva acțiunii greviste a muncitorilor conduși de comunistul Sințov.

Taberele ireconciliabile stau față în față. Universul lor moral este fundamental diferit, soluțiile marilor probleme ale omenirii fundamental diferite. Nu numai unui om înaintat și lămurit ca Sințov, teoriile mieroase și perfide ale lui Zahar Bardin nu i se vor putea impune vreodată, dar la nici unul dintre muncitorii cu adevărat conștienți de forța și de misiunea istorică a clasei lor aceste cuvinte nu pot avea răsunet. Ascultați-l pe tînărul muncitor Pavel Riabțev: „Deși-s tînăr, totuși pricep că noi trebuie să fim strîns legați, ca un lanț... să ne ținem cît mai tare unul de altul".

Gorki pledează — cu armele artei — pentru victoria neîndoielnică a clasei muncitoare. Dar în unele din personajele negative ale piesei, și o seamă de abili pledanți ai reformismului și revizionismului s-ar putea recunoaște. Iar replicile acestora — dacă ne gîndim la limbuția revizioniștilor de ieri și de azi — își poartă, nealterate, pînă în actualitatea cea mai arzătoare, semnificația lor dușmănoasă.

Făcînd parcă o secțiune anatomică în trupul capitalismului, Gorki a prezentat în *Dușmanii*, și masca și pe purtătorii ei. Despre Zahar Bardin, soția lui, Polina, spune: „E blînd... vrea să fie bun cu toată lumea. Bunele relații cu poporul sînt mai avantajoase pentru ambele părți, asta-i convingerea lui..." Bardin își definește, de altfel, el însuși atitudinea: „...egalitatea, egalitatea fiziologică... hm... da! Bine. Dar mai întîi, fiți oameni, însușiți-vă cultura și pe urmă o să vorbim de egalitate..." și apoi: „...doar sîntem oameni civilizați". Numai că replica lui Skrobotov vine să repună totul în albia adevărată: „Înainte de orice, sîntem fabricanți", iar Pecenegov, descompus și ridicol reprezentant al țarismului, spune și mai limpede: „...pe voi toți v-aș lăsa să muriți de foame! Să vă treacă pofta de răscoală!"

Atitudinea muncitorilor e însă fără echivoc. Levșin și Iagodin, bătrîni muncitori, își exprimă adevărul pe limba lor:

Iagodin: ...Pentru noi, toți sînt la fel. Și cei aspri și cei blînzi.

Levșin: ...Și cel aspru e stăpîn și cel blînd tot stăpîn e. Boala nu alege oasele.

Cercul cuprinderii realității din *Dușmanii* este însă lărgit de Gorki, dincolo de stricta opunere a celor două forțe principale, sau mai bine zis, tocmai în funcție de ele.

Grupul Tatiana, Iakob, Nadia, cu certe nuanțări între componenții săi, stă parcă pe o margine, care cînd se apropie, cînd se depărtează de una din tabere. Oscilant prin construcție, reprezentant tipic al acelor „oameni de prisos", al intelectualului care se zbate între zidurile propriei sale neputințe și apartenența lui de clasă, Iakob Bardin sfîrșește în desperare și moarte, cu iluzia falsă de a fi săvîrșit un act de voință. Tatiana vede însă mai clar descompunerea și imoralitatea oamenilor din jurul ei. Din discuțiile cu Sințov s-ar putea chiar desprinde impresia că ar simpatiza cu poporul, că l-ar înțelege. Dar limitele acestei „simpatii" și „înțelegeri" sînt extrem de strîmte. „Cînd aud vorbindu-se despre muncitori ca despre oameni înaintați — spune Tatiana — mi se pare ciudat! Asta depășește înțelegerea mea..." În aceste limite nu este nici o părticică de loc pentru un gest activ în favoarea poporului. Tatiana rămîne, ca multe alte personaje de acest ordin din dramaturgia lui Gorki, prototipul acelor intelectuali care se opresc la expresia platonică a simpatiei lor pentru clasa muncitoare, dar nu pot şi mai ales nu *vor* să acţioneze în vreun fel pe această linie.

Cea mai interesantă din grup rămîne fără îndoială Nadia. E şi cea mai tînără, cea mai puţin întinată, cea mai generoasă. Atitudinile ei sinuoase, rezervate în actul întîi, încrezătoare în cuvintele mincinoase ale lui Zahar Bardin în cel de al doilea, marchează un crescendo emoţionant pînă în finalul actului IV, cînd Gorki îi împrumută replica definitivă, acuzatoare : „...Ei sînt aceia care ucid... Ei ucid toată viaţa, cu lăcomia lor, cu laşitatea lor !" Verdictul este fără recurs şi cititorul sau spectatorul este convins de justeţea şi de caracterul lui iremediabil.

Irina Răchiţeanu (Tatiana) şi Marcela Rusu (Nadia)

*

Dacă am căutat să insist asupra ideilor de bază din *Duşmanii* şi asupra unor trăsături tipologice ale eroilor, este fiindcă piesa aceasta a lui Gorki mi se pare a fi în dramaturgia lui, expresia cea mai înaltă a îmbinării ideilor clare cu maximum de putere de redare dramatică. S-ar putea cita aici, îndelung, din părerile lui Nemirovici-Dancenko despre această capodoperă şi despre problemele pe care ea le ridică pentru realizatorii spectacolului. Dar m-aş opri cu preferinţă la părerile marelui om de teatru privind unele amănunte de construcţie a dramei. „Dumneavoastră — îi scrie regizorul lui Gorki — prezentaţi o frîntură de epocă în condiţii politice deosebit de puternice şi dezvăluiţi toate acestea, nu printr-un lanţ de evenimente exterioare, ci cu ajutorul unui grup caracteristic de portrete artistice, aranjate ca într-o înţeleaptă poziţie pe o tablă de şah. Înţelepciunea constă în faptul că cea mai ascuţită tendinţă politică în înfăţişatele ciocniri dintre caractere devine nu numai convingătoare din punct de vedere artistic, ci şi obiectivă... din punctul de vedere al vieţii".

După părerea mea, Nemirovici-Dancenko oferă în aceste cîteva fraze cheia oricărei puneri în scenă a *Duşmanilor*. Modalităţile pot fi scenic şi regizoral diferite, esenţa însă rămîne neschimbată. Aprecierea critică a spectacolului realizat de Al. Finţi pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti nu poate de aceea fi făcută decît în raport nemijlocit cu aceste precizări. Deci, două întrebări :

În ce măsură a fost obţinută în spectacol acea putere de convingere „din punct de vedere artistic... şi obiectivă... din punctul de vedere al vieţii" ?

Cum a fost realizat acel „grup caracteristic de portrete artistice, aranjate ca într-o înţeleaptă poziţie pe o tablă de şah"?

Primul răspuns este cerut evident de întrebarea care se referă la forţa analitică cu care regia a conceput şi a realizat personajele, pentru a ne urca apoi, de aici, la procesul sintetic de integrare a acestora în ansamblul spectacolului, pentru obţinerea acelui mesaj unic : *încrederea în biruinţa finală a proletariatului*.

Cred că portretizarea eroilor prin mijloace artistice bine studiate şi prin disecarea amănunţită şi clară a sensurilor lor celor mai intime este partea cea mai izbutită a spectacolului. Luaţi în parte, cu greu s-ar putea găsi — cel puţin la unele din personajele principale — fisuri în această privinţă. Nicu Dimitriu în Skrobotov, Marcel Enescu în Zahar Bardin, Irina Răchiţeanu în Tatiana au adus cu ei, la un

Scenă din actul IV

nivel artistic corespunzător, valorile eroilor lor, fiind fiecare convingător în parte pentru poziția personală a personajului respectiv. Remarcabil, valorificîndu-și însușirile artistice cu o prospețime îmbucurătoare, a fost Emil Botta în Iakob, precum, mai mult decît remarcabilă, inteligentă, entuziastă și sinceră a fost Marcela Rusu în Nadia. Convingătoare și foarte reușite au fost și compozițiile lui Ionescu Ghibericon în Pecenegov, Mircea Constantinescu în Pologhi, N. Brancomir în Bobeiedov și — cu unele formule mai învechite de joc — Al. Demetriad în Nikolai Skrobotov. Din păcate, nu la înălțimea principalilor eroi din „tagma jefuitorilor" și a celor apropiați lor, au fost personajele purtînd mesajul de luptă al clasei muncitoare. În ciuda unor eforturi meritorii ale unor tineri actori ca Matei Alexandru (Levșin) sau Emil Liptac (Sințov), grupul muncitorilor nu s-a impus prin personalitatea distinctă a fiecăruia, regizorul Finți nemaireușind — de astă dată — să redea în aceeași măsură forța masei prin individualitatea puternică a fiecăruia din componenții ei, așa cum a făcut-o în valorosul său spectacol cu *Trenul blindat*.

El nu s-a folosit în această privință nici de conturarea, prin resursele actoricești ale fiecăruia din interpreți, a personalității eroului respectiv (vi-l amintiți pe marinarul din scena „Clopotniței" în piesa lui Vs. Ivanov), nici de mijloace tehnice ca lumină, mișcare, costum, în vederea intensificării și clarificării scenice a fermității pozițiilor unor personaje ca Grekov (Igor Bardu), Iagodin (Dem. Rădulescu), Riabțov (Victor Moldovan), Akimov (Grigore Pavel), pentru a nu vorbi decît de muncitorii cărora dramaturgul le împrumută nume distincte, dar care în acțiunile lor sînt secondați de acei „muncitori anonimi", citați la finele distribuției și care nu sînt cu nimic mai puțin importanți în scenele în care sînt chemați să se afirme.

În *Dușmanii*, sîntem permanent pe baricade. Tensiunea e continuă și prezentă în subtext, chiar și în acele momente aparent mai „calme", cu o tinctură ușor lirică, cum ar fi scenele dintre Sințov și Tatiana sau Tatiana și Nadia. Modalitatea dramatică a lui Gorki este aici — spre deosebire de cea din *Vilegiaturiștii* — ancorată în dorința de a menține mereu viu și năvalnic șuvoiul pe care-l reprezintă forța activă și mereu biruitoare a proletariatului. Sîntem pe alt tărîm decît pe acela al „ecourilor" subterane, îndepărtate, al protestelor afirmate sau numai schițate din *Vilegiaturiștii* ori din alte piese anterioare.

Poate de aici — și din alte motive care rămîn de amintit — decurge și caracterul mai puțin afirmativ, mai puțin entuziast al răspunsului nostru la prima din cele două întrebări formulate. Pentru a se putea obține efectul maxim în ce privește acea putere de convingere „din punct de vedere artistic... și obiectivă... din punctul de vedere al vieții", cele două forțe aflate în conflict trebuiau să se înfrunte la nivelul unui dinamism care să convingă spectatorul că este vorba de cea mai hotărîtoare încrîncenare pe care istoria a înregistrat-o vreodată în relațiile sociale — de o luptă pe *viață și pe moarte*. În *Dușmanii* — așa cum aminteam la început — replicile au caracter de manifest. Ele sînt, aproape de-a lungul întregii piese, argumente și arme de luptă. Se încrucișează, se ciocnesc. Or, din acest punct de vedere — poate cel mai important — aportul direcției de scenă și acel al scenografiei au fost mai puțin valoroase decît ar fi putut — și ar fi trebuit — să fie. Pe alocuri, în desfășurarea spectacolului, ai mai degrabă impresia că asiști la un spectacol Cehov și nu la cea mai viguroasă dintre piesele revoluționarului Gorki. Mesajul este de aceea slăbit și convingerea spectatorului se formează mai mult pe cale deductivă decît pe una direct emoțională.

De ce s-au întîmplat lucrurile așa ? De ce acest important spectacol din repertoriul Teatrului Național „I. L. Caragiale", care cuprinde virtualități certe pentru a fi ajuns un spectacol de valoare, se prezintă ca un lucru nefinisat, lansînd un mesaj vizibil sub valorile textului dramatic și în condiții de reprezentare destul de mediocre ? De ce, în distribuția acestei piese, promovată pe prima scenă a țării — scenă care cuprinde în colectivul ei forțe actoricești de prima mînă (de altfel, deseori „bine folosite" în spectacole cu mesaj îndoielnic, asupra cărora critica a insistat la vreme) — personajele negative au fost îndeosebi onorate cu asemenea forțe, în timp ce eroii care poartă cu sine mesajul revoluționar al proletariatului au fost supuși interpretării unor actori a căror experiență și valoare artistică sînt vădit handicapate de posibilitățile celor dintîi ? De ce flacăra care arde la o potență maximă în fiecare cuvînt din această piesă n-a atins în spectacol acel prag al incandescenței la care aveam dreptul să ne așteptăm ?

Faptele — lăsînd de o parte contribuția regiei — nu pot fi izolate de o întreagă politică a repertoriului — a organizării și promovării lui — practicată de fosta conducere a Teatrului Național. În această privință nu e lipsită de semnificație împrejurarea că pregătirea spectacolului *Dușmanii* s-a prelungit — cu inexplicabile pauze — timp de aproape doi ani, neajungînd pe scenă decît pripit, în ultimele zile ale stagiunii 1957/58. Amînînd mereu reprezentarea piesei lui Gorki, fosta conducere, după cum se știe, a făcut loc în schimb unor lucrări dramatice care — atunci cînd nu erau greșite sau direct dușmănoase (vezi *Invitație la castel)* — erau în orice caz lipsite de mesaj sau purtătoare de confuzii ideologice. Aceste „preferințe" aruncă o lumină gravă asupra acelei politici a repertoriului, de care am amintit, și constituie motive serioase de reconsiderare din partea noii conduceri pentru aducerea acestui spectacol la nivelul textului de mare patos revoluționar al lui Gorki, al prestigiului teatrului și al exigențelor firești ale publicului nostru.

Gh. MIHAI

Un mesaj al libertății

Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara : *Vulpea și strugurii* **de Guillerme Figueiredo**

Acum patru ani un spectacol montat simultan pe scenele mai multor țări din America Latină trimitea lumii întregi un mesaj răscolitor, proclamînd dreptul omului și al popoarelor la libertate. Piesa se numea *Vulpea și strugurii*, iar autorul ei era profesorul Guillerme Figueiredo de la Institutul de Teatru din Rio de Janeiro.

Toate popoarele sînt vrednice de libertate — și printre ele și poporul Braziliei — demonstrează cu o înaltă pasiune Figueiredo în piesa *Vulpea și strugurii*. Dar tocmai pentru că poporul Braziliei nu e încă liber, tocmai pentru că cuvîntul lui nu poate să răsune liber, autorul și-a plasat acțiunea în mediul antic al elenilor. Figueiredo și-a denumit piesa „o comedie eroică", și de fapt acest text savuros e un aliaj bizar de comedie și tragedie, de realism și romantism, de stil eroic și satiric, de emotivitate și raționalism, oferind în ansamblu un aliaj de metale prețioase, de comori scenice. Prin măiestria artistică cu totul modernă a autorului, mesajul înflăcărat, acest imn al libertății omului, sparge cadrele scenei antice și pătrunde adînc în inima spectatorului de azi.

Esop, povestitorul și înțeleptul legendar, își redobîndește libertatea prin puterea de nebiruit a gîndirii sale înaintate, jertfindu-și apoi viața cînd va trebui să aleagă între moarte și o sclavie nouă. Acțiunea aceasta lapidară se desfășoară în situații dramatice, cu un ritm susținut. Numai pe alocuri puterea dramatică a piesei scade, și aceasta se datorește episoadelor care privesc dragostea frumoasei Cleia, stăpîna lui Esop. Intriga romantică ar fi putut să adînească semnificaţia jertfei lui Esop, numai dacă erupţia pătimaşă a dragostei stăpînei, dacă renunţarea ei la viaţa parazitară dusă pînă acum ar fi fost tot atît de veridice ca şi toate celelalte elemente fabulistice şi ideologice ale piesei. Dar, în ciuda acestei escapade romantice cam deplasate, mesajul piesei se înalţă triumfător, arzînd cu fierul roşu obrazul sclavagiştilor de azi.

Piesa nu a fost jucată pînă acum în ţara noastră. Colectivul Teatrului Maghiar de Stat din Timişoara a pornit aşadar pe o cale nebătătorită şi a făcut faţă unor probleme artistice neobişnuit de grele, pentru a putea contopi într-o unitate scenică elementele contradictorii ale piesei, succesiunea stilurilor, culorile multiple ale textului. Regizorul Taub Janos a pătruns pînă în adîncurile textului, făurind un spectacol extrem de sugestiv. Folosindu-se cu îndrăzneală de mijloacele comediei şi tragediei, făcînd loc şi unor sîmburi melodramatici, regizorul a creat scene spectaculoase cu simţul măsurii şi cu intenţia perseverentă de a sluji mesajul piesei. S-ar putea pune în discuţie justeţea alternării unor elemente de stil, valoarea unor accentuări şi estompări, însă complexitatea textului, bogatele variaţiuni de registru artistic ale autorului oferă un spaţiu larg fanteziei şi personalităţii regizorului, şi Taub Janos a făcut pe deplin uz de acest drept oferit de autor.

El a reuşit să scoată la iveală multe frumuseţi ale piesei şi, luînd asupra lui sarcina grea de a pune în evidenţă detalii semnificative, subtilităţi ale textului, a ridicat, printr-o susţinută muncă de educare artistică, nivelul tînărului colectiv, mai mult chiar decît în spectacolul *Montserrat*, care pînă acuma a însemnat culmea atinsă de Teatrul Maghiar de Stat din Timişoara.

Fábián Ferenc în rolul lui Xantos, pseudofilozof sclavagist, cu cap de dovleac, a creat — exceptînd unele stridenţe de dragul comicului — o figură sugestivă, cu un tăiş al satirei care a fărămiţat costumul elen, tăind în carnea sclavagiştilor mai noi. Adleff Ingeborg a realizat în parte persoana contradictorie a stăpînei Cleia, încarnînd o femeie cînd blazată, cînd voluptuoasă şi uşuratică, însetată de bogăţiile vieţii. Cealaltă faţă însă — care, ce-i drept e cam confuză şi în text —, faţa femeii care se aprinde de o dragoste romantică, de o admiraţie nu prea logică faţă de Esop, cel urît, sărac lipit pămîntului şi bogat numai în idei, a rămas neveridică, interpreta folosindu-se mai mult de mijloace exterioare. Totuşi, jocul tinerei Adleff Ingeborg a dat dovadă de maturizare artistică, cu adevărat promiţătoare.

Szabó Lájos a avut de luptat cu un rol extrem de greu, avînd de biruit şi dezavantajele unui machiaj nereuşit. Esop nu e un om respingător, ci numai urît, purtînd pe trupul lui urmele unei sclavii necruţătoare, chipul lui strălucind însă de frumuseţea interioară a spiritului omenesc. Szabó a dat prea puţin din această frumuseţe ; în accentele lui a predominat timbrul jalei, în locul forţei interioare, iar din povestirile personajului numai rareori s-a resimţit forţa dinamică a unui caracter puternic, ele rămînînd mai mult recitări monotone. Distribuirea lui nu a fost prea izbutită, în orice caz însă se poate aştepta mult mai mult din partea talentatului Szabó Lájos.

Varga Vilmos a fost expresiv în rolul mut al sclavului etiopian, pe cînd Jánó János a avut atributele unei maşini-robot şi mai puţin însuşirile tipului de militar, unealtă oarbă dar hrăpăreaţă a sclavagiştilor. Bertalan Magda a făcut însemnate progrese, realizînd chipul unei sclave carieriste, supusă voinţei stăpînilor, cu un colorit particular.

Scenograful Binder Gustav a creat un cadru scenic corect, dar lipsit de fantezie. Cîteva elemente încarcă inutil decorul, fără a-i mări expresivitatea : ciorchinele de struguri, atîrnat undeva în aer, care nu are nimic comun cu simbolul piesei, precum şi gongul uriaş şi piedestalul lui, care în nici un caz nu pot exprima puterea sclavagiştilor, aceasta fiind întruchipată în figura etiopianului înarmat. Nu servesc spectacolul nici zdrenţele naturaliste, purtate de Esop, nici scena stridentă asupra căreia se insistă demonstrativ, cînd stăpîna casei spală picioarele căpitanului gărzii.

Cu toate aceste scăderi, spectacolul cu piesa lui Figueiredo marchează un pas promiţător pe calea maturizării artistice a tînărului colectiv maghiar din Timişoara.

Ferencz LASZLO

însemnări

La înființarea unui nou teatru

În toamna aceasta va bate pentru prima oară cel de al 36-lea gong la cel de al 36-lea teatru de stat înființat în anii puterii populare. Printr-o recentă hotărîre, regiunea Suceava, singura care rămăsese fără scenă permanentă, a fost înzestrată cu un lăcaș închinat artei dramatice. Poate nu întîmplător, orașul căruia i s-a acordat cinstea de a găzdui teatrul regiunii este Botoșaniul. Ca să ne exprimăm în limbajul patriotului ardelean Gh. Barițiu, Thaliei ii plăcuse să poposească în tîrgul Botoșanilor cu peste o sută de ani în urmă. Numai cele două orașe de scaun, Iașiul și Bucureștiul, se pot mîndri cu teatre mai vechi. Craiova, cetatea Banilor, are o mai scurtă istorie teatrală decît Botoșaniul.

Istoricul de teatru, T. T. Burada, monograful orașului Botoșani, A. Gorovei, și autorul monografiei mai recente *Costache Caragiale,* Florin Tornea, sînt de acord că la Botoșani s-a jucat pentru prima oară teatru în iarna lui 1838—1839. Trupa, a cărei componență a rămas pînă astăzi necunoscută, avea în fruntea ei pe actorul C. Caragiale. Documente ale vremii spun că spectacolele au avut loc în școala domnească din localitate, într-o sală amenajată ad-hoc, a cărei capacitate nu întrecea 40 de scaune.

Se cunoaște, în parte, repertoriul lui C. Caragiale : *Uniforma lui Wellington* de Kotzebue, *Ștefan cel Mare,* presupus a fi de Asachi, și *Plumper sau Amestecătorul în toate* de I. F. Junger, comedie tradusă din germană de Samoil Botezatu, profesor la Gimnaziul Vasilian.

Un amănunt semnificativ: Iorga publică o „Însemnare de cărțile, istorii și altele, ci am, precum mai gios să arată“ [1], aparținînd unui botoșănean dintre 1830—1840. În această listă, alături de *Don Chișot, Telemah, Floarea darurilor, Dracul șchiop,* figurează și *Plumper* și o altă carte notată cu titlul *Teiatru Moldovinesc,* ceea ce duce la presupunerea că la Botoșani se citea literatură dramatică, cel puțin în unele case, așa că entuziastul C. Caragiale venea într-un mediu cît de cît avizat.

Zece ani mai tîrziu, în 1849, mai mulți boieri și cucoane, „îndemnați de filantropice sentimente“ au dat „trei reprezentații de teatru național“ în Botoșani, „adunînd soma de 1045 lei în folosul săracilor“ [2].

C. Caragiale stîrnise probabil o adevărată pasiune pentru teatru, în rîndurile botoșănenilor, de vreme ce, lipsiți de o trupă, boierii sînt în stare să lepede prejudecățile și caftanul și să îmbrace ei înșiși coturnul, spre a se sui pe scenă.

Încă opt ani trec pînă ce ia ființă o „trupă teatrală moldovenească, în Botoșani, sub direcția lui Costache Bălăceanu și a pitarului Costache Vasiliu“. Această trupă joacă jumătate de an, în stagiunea 1857—1858.

Botoșanii se deschid din ce în ce mai mult unei vieți teatrale. Lumea e dornică de spectacole ; numărul privitorilor sporește și e de crezut că ajunge să cuprindă și pături mijlocii, care nu mai încap într-o sală de școală sau într-o casă boierească, amenajată ca teatru. Sezisarea acestei realități îl face pe botoșăneanul Petrache Cristea să-și investească banii într-o clădire destinată exclusiv spectacolelor, clădire ce a fost ridicată în 1860 și a rămas cunoscută sub numele Teatrul „Petrache Cristea". Există o descriere a acestui teatru [3], din care aflăm că sala era la etajul I al clădirii. În afară de parter, sala dispunea și de loji, făcute din scînduri, nu din zid, cum se obișnuiește astăzi. În loji nu existau scaune, acestea trebuind să fie aduse de acasă de către spectatori. Octogenarul dr. Tauber din Botoșani mi-a povestit că a doua zi după spectacol, oamenii trimiși să aducă scaunele acasă le încurcau adeseori, dînd de furcă proprietarilor, pînă și le găsea fiecare pe ale lui. De plafon atîrna un mare candelabru cu numeroase luminări. Gazul nu era folosit, fiind socotit mai primejdios în caz de incendiu. Teatrul „Petrache Cristea", numit mai tîrziu Sala Lux, există și astăzi; în el funcționează cinematograful „30 Decembrie".

---

[1] N. Iorga, *Studii și documente,* VII, p. 148.

[2] A. Gorovei, op. cit., p. 412.

Pe scena sălii „Petrache Cristea" au jucat marii actori de la sfîrșitul secolului trecut. Mihail Pascaly trebuie să fi cunoscut și el această sală, deși în 1869, aflîndu-se în turneu la Botoșani cu o trupă al cărei sufler era Eminescu, preferă să joace într-o sală improvizată în fostele case Sommer, din str. Mavrogheni, azi Pictor Grigorescu. Aristizza Romanescu a jucat în 1885 în sala „Petrache Cristea", cu o trupă din care făceau parte Amelia Welner-Nottara, Alexandrina Alexandrescu, C. I. Nottara și Paul Gusty, acesta din urmă ca regizor și sufler. Nottara, venit în turneu la Botoșani în 1888, joacă în aceeași sală.

Prin 1893-95, fiind socotită periculoasă prin șubrezenia ei, sala este închisă. Foarte căutată în anii 1895—1900 ajunge „Sala Meseriașilor". Fără să fi fost construită ca sală de spectacole, ea este însă folosită în acest scop de către mulți actori ce trec prin Botoșani. A strălucit în mod deosebit pe scena acestei săli, Agatha Bîrsescu în *Maria Stuart* și *Deborah* (1893), în *Magda* (1899), în *Hedda Gabler* și *Strigoii* (1900).

Către 1900, botoșănenii erau pîndiți de perspectiva de a rămîne fără teatru. Mihalache Popovici găsește momentul prielnic și construiește o sală nouă, care-i poartă numele și care este inaugurată în toamna lui 1901. Și această clădire se păstrează, servind astăzi ca sală de proiecție a cinematografului „7 Noiembrie".

De „Sala Popovici" sînt legate numele celor mai mari actori de la începutul acestui secol. Aici joacă Nottara în *Hamlet* și *Hoții* (1902), Aglae Pruteanu și State Dragomir în *Nora* și *Dama cu camelii*, Novelli în *Moartea civilă* și *Papa Lebonnard* (1905). Pe aici trec trupa de operetă a lui Bobescu, din Craiova (1903), și mai tîrziu, cea a lui Leonard, compania Davila cu *Stane de piatră* și *Măgarul lui Buridan* (1909), ca și trupa lui Tănase cu *Husarii la manevre* (1910).

Spectacolele continuă în această sală pînă în 1914, cînd se inaugurează clădirea Teatrului „Eminescu". Ridicarea acestui teatru se datorește inițiativei particulare și subscripției a 126 de „donatori". Clădirea s-a executat după planurile arhitectului Grigore Cerchez și inginerului I. Reschovschi.

În 1915 a apărut într-un număr unic o revistă festivă, intitulată „Teatrul Eminescu". Spectacolul inaugural a avut loc cu piesa *Lorica noastră*. Pe scena Teatrului „Eminescu" din Botoșani s-au perindat mari personalități artistice, de la Kreissler și Hubermann la George Enescu, de la Agatha Bîrsescu la Iancovescu și Vraca.

Între 1875—1885 în Botoșani existau două renumite grădini de vară: una în parcul public, numită „Grădina Belvedere", alta, în mahalaua lipovenească, se chema, după numele proprietăresei, „Petrino". Matei Millo, trecînd prin Botoșani în 1885, cere autorizația să joace, atît în grădina „Petrino" cît și la „Belvedere", dar timpul ploios îl împiedică să-și dea reprezentațiile. Datorînd 117 lei doamnei Maria Petrino, bătrînul actor se vede zălogit în Botoșani, unde necruțătoarea patroană îi și intentează proces. Cu banii căpătați ca ajutor din partea comunei îi achită datoria și părăsește orașul fără să fi putut juca.

Cum se vede, orașul Botoșani n-a dispus de o trupă permanentă de teatru. A făcut însă tot ce a putut pentru a atrage pe numeroșii actori, saltimbanci, ghiduși și panglicari, care cutreierau Moldova. Probabil că publicul acorda fiecăruia atenția și prețuirea cuvenită. Cît privește însă oficialitatea, ea punea totul de-a valma. Așa se face că și cererile de autorizație ale lui Pascaly, Millo și Arceleanu, și acelea ale unor proprietari de carusele, expoziţii de maimuţe sau jocuri de „ghibăcie" cu cuţite, belciuge şi pistoale, sînt păstrate în arhiva primăriei în dosare comune, pe spatele cărora stă un singur cuvînt: „Panorame".

---

[3] *Botoșanii în 1932,* schiță monografică, p. 242—245.

Din stagiunea aceasta, arhiva sfatului popular local se va îmbogăţi, spre bucuria viitorilor cercetători ai trecutului teatrelor noastre, cu dosare noi pe care nu va mai scrie „panorame" ci „teatru". Şi aceasta, începînd cu teatrul care poartă numele lui Eminescu, poet al ţării întregi, dar fiu al pămîntului de la Ipoteştii Botoşanilor.

Oraşul acesta, care de 120 de ani se zbate să aibă nu numai o sală de teatru, ci şi o trupă proprie, căruia nu i-a fost dat să aibă decît bucuria turneelor, în care gustul pentru teatru a fost aşa de puternic şi permanent viu, încît a pătruns, în afara saloanelor boiereşti, şi în păturile mai largi de negustori, meşteşugari, slujbaşi, are astăzi un teatru de stat, care nu va mai sta în bătaia vîntului şi nu va mai depinde de capriciile lui Petrache Cristea sau Mihalache Popovici.

În locul „soarelelor" din casele vreunor boieri Rosset, Buzdugan sau Goilav, vor începe acum seri de teatru pentru populaţia largă locală, pentru muncitorii din Suceava, pentru cei de la combinatele forestiere din Vatra Dornei şi Fălticeni, pentru cei de la combinatul alimentar din Burdujeni... Se va relua firul unei tradiţii vechi, dar se va deschide, de fapt, o poartă nouă.

M. FI.

Repertoriul: problema nr. 1 şi la „Ţăndărică"

Vălurile destul de străvezii ale specificului creaţiei destinate copiilor par să se îndesească de îndată ce încerci să pătrunzi tainele dramaturgiei păpuşăreşti. Să fie aceasta o realitate obiectivă — sau o simplă iluzie optică? Lăsînd răspunsul pe seama specialiştilor genului, aş vrea să-mi spun părerea într-o problemă care poate fi privită şi prin prisma unor principii mai generale: problema repertoriului.

Ziarele ne-au informat că teatrul „Ţăndărică" pregăteşte pentru stagiunea viitoare două dramatizări după *Harap Alb* şi *Ivan Turbincă, Păcală* şi *Păţaniile lui Hoinărici.* Patru piese cu totul, dintre care doar ultima pare să aibă contingenţe cu realitatea zilelor noastre. Şi această „rara avis" e o traducere...

Situaţia aceasta deloc îmbucurătoare a făcut şi obiectul unei discuţii la care au participat mai mulţi scriitori pentru copii. S-au vînturat atunci multe idei, a căror înfăptuire ar înlesni teatrului „Ţăndărică" înfringerea dificultăţilor pe care — după unele păreri — le încearcă.

Este lăudabilă strădania de a prezenta pe scenă figuri atît de populare ca Harap Alb, Ivan Turbincă şi Păcală. Mă întreb însă dacă micii spectatori nu simt nevoia şi a unor alt fel de personaje, purtate de aripile fanteziei pe tărîmuri mai apropiate de prezentul şi viitorul care a intrat în viaţa noastră odată cu fulgerările sputnicilor. Scriitorii pentru copii au creat o seamă de basme în care eterna luptă între bine şi rău capătă sensuri noi, slujind cu mai multă adresă educaţiei comuniste a tinerei generaţii. Pot fi amintite: *Nică fără frică* de Nina Cassian, *Poveştile celor trei mincinoşi* de Vladimir Colin, *Praştia năzdrăvană* de Gica Iuteş etc. Se oferă de asemenea atenţiei, cu întreaga lui varietate de teme şi posibilităţi scenice, filonul ştiinţifico-fantastic. Unde, dacă nu în teatrul de păpuşi, pot fi valorificate mai bine plăsmuirile îndrăzneţe ale celor care descriu deplina înflorire a epocii atomice şi a unor vremuri care depăşesc şi era noastră?...

Dar carenţa cea mai arzătoare rămîne, fără îndoială, crearea unor piese inspirate din viaţa de azi a copiilor, care să dezbată probleme ale contemporaneităţii. Teatrul de păpuşi nu poate să se ţină la o parte de efortul desfăşurat în această privinţă pe celelalte fronturi ale creaţiei destinate celor mici. Teoriile despre „specificul păpuşăresc" nu pot justifica absenţa îndelungată din repertoriu a unor asemenea lucrări.

De obicei, la acest capitol, se invocă „nereuşita" piesei *Străjerul mării* de Mihail Stoian, piesă care aducea pe scenă pionieri şi problemele lor. Trebuie spus că, cu toate slăbiciunile inerente începutului, *Străjerul mării* inaugura şirul de piese actuale, aşteptate cu nerăbdare de copii. Din păcate, teatrul a abandonat această cale promiţătoare. Nu se poate spune că scriitorii sînt absolviţi de răspundere. Dar dacă ar fi fost solicitaţi cu perseverenţă şi — mai ales! —

cu convingere, roadele n-ar fi întîrziat să se arate.

Aceste observaţii sumare nu urmăresc doar să constate existenţa unei stări de fapt. Le-aş dori eficiente în sensul unei îmbunătăţiri „din mers" a repertoriului teatrului „Ţăndărică", lucru care nu mi se pare cu neputinţă nici acum, în preajma deschiderii stagiunii.

Ion HOBANA

Un exemplu

O sală micuţă de cămin cultural. Sute de spectatori au invadat pur şi simplu sala, blocînd intrările şi ieşirile. Scena liliputană nu mai are nici o deschidere. Pe unde vor ieşi şi vor intra actorii ? Cineva dă o idee : fereastra. Direct dintr-un camion transformat în cabină de machiaj, actorii intră pe scenă prin fereastră.

Aşa a decurs spectacolul actorilor băcăuani în satul Şerbeşti din Piatra Neamţ, unde printre spectatori se afla şi moş Vasile Chelaru de 96 de ani şi care nu mai văzuse teatru din 1888, de pe vremea cătăniei — după cum ne relatează un confrate băcăuan.

Odată cu închiderea stagiunii, urmînd un proiect conceput cu luni în urmă, actorii Teatrului de Stat din Bacău au ţinut să fie prezenţi pe ogoare în toiul campaniei agricole. 35 de sate au fost trecute pe harta unui turneu efectuat în condiţii grele dar în faţa unor înflăcăraţi spectatori. Spectacolul muzical *Cu cîntec şi veselie,* scris de actorul local Florin Gheuca şi de Radu Mircea Răţescu şi regizat de artistul emerit I. Niculescu-Brună, cuprinde scenete şi monoloage, cîntece şi snoave, îndeamnă spectatorii să plivească „buruienile" vorbăriei, birocraţiei, delăsării, chiulului şi beţiei.

Interesant e faptul că fiecare spectacol (din care face parte şi piesa într-un act *Bărbatul fără opinci* de M. Leonard) este urmat de un concurs ad-hoc „Cine ştie cîştigă".

Examinator : actorul Florin Gheuca. Întrebări : date privind gospodăria agricolă colectivă din sat, metode agrotehnice, opere inspirate din viaţa satelor. Premii : numeroase cărţi.

În loc de o altă încheiere aş vrea să citez cuvîntul colectivului din programul spectacolului :

„Spectacolul de astăzi *Cu cîntec şi veselie* se prezintă în 35 sate din regiunea noastră. În felul acesta, colectivul Teatrului de Stat din Bacău duce la îndeplinire una din acţiunile sale menite să ajute la intensificarea vieţii culturale de la sate. Fiindcă în afară de spectacole, artiştii noştri instruiesc o serie de echipe de amatori care activează pe lîngă căminele culturale, îndrumă recitatori şi cititori artistici şi sprijină munca colţurilor roşii de la trei gospodării colective.

Aşa înţelegem noi să fim de folos ţărănimii muncitoare în faţa căreia stau sarcinile măreţe trasate la Consfătuirea de la Constanţa".

Al. P.

Ambalaje pentru . . . cîrlige

Să presupunem că într-o bună zi aţi vedea în vitrinele librăriilor o carte groscioară cu titlul „Împotriva hoţiei, pentru apărarea bunului obştesc !" Atraşi de problemă, cumpăraţi impunătorul volum. Îl frunzăriţi şi — lucru inevitabil — vă opriţi la tabla de materii. Constataţi astfel că lucrarea achiziţionată cuprinde următoarele trei capitole : *Despre modul în care se pot delapida bani în instituţii* (160 pagini); *Metode variate pentru falsificat acte contabile* (140 pagini) şi ultimul capitol *Cum se pot fura materiale din întreprinderi* (180 pagini). La sfîrşitul cărţii un capitol sub titlul : *Concluzie* (1/8 pagină) cuprinzînd următorul text scris cu litere de afiş : *Combătînd aceste metode de furt, luptaţi împotriva hoţiei, pentru apărarea bunului obştesc !*

Ce părere aţi avea despre o asemenea carte al cărei titlu real ar trebui să fie : „Manual pentru hoţi şi delapidatori" sau „O mie una metode de hoţie pentru amatori şi profesionişti" ? Desigur, o părere proastă. Din fericire, nimeni nu are de gînd să editeze o asemenea carte. În schimb, un procedeu aproape asemănător se foloseşte pe ici-colea. Doriţi cîteva exemple ?

În spectacolul *Între noi femeile,* unul dintre cele mai „reuşite" din acest an ale Teatrului satiric muzical „C. Tănase", o talentată cîntăreaţă de muzică uşoară ia atitudine făţişă împotriva rock-and-rollului. Cum se desfăşoară această viguroasă luare de poziţie ? Orchestra atacă un rock îndrăcit. Cîntăreaţa rosteşte un text „demascator“, de genul „destul rock, nu mai vreau rock... etc.“.

Inutil să adăugăm că de fiecare dată cîţiva „ciceronieni“ şi cîteva rochii „trapez“ ce se află în sală, toţi pe deplin convinşi de justeţea... textului, bisează, aşa că orchestra o ia de la început. Într-un alt spectacol al aceluiaşi teatru, există un lung număr coregrafico-muzical ce ar putea fi intitulat, dacă ne-am referi la ideea iniţială a acestui articol, *Inventatorii dansurilor decadente să fie traşi la răspundere!* În fapt este vorba de o lungă paradă mambistă ce se încheie cu următoarea scenă consumată într-o fracţiune de secundă: un minuscul pinguin, presupus inventator al „pinguin-mamboului“, este sever admonestat de unul dintre cei mai populari comici ai teatrului.

Exemplele date sînt departe de a fi izolate. Ele apar sub o formă sau alta în mai toate concertele de muzică uşoară, în multe din spectacolele de estradă, la Bucureşti, sau în provincie, ca să nu mai vorbim de „şuşanele“.

Este — ca să ne exprimăm aşa — ultimul tip de ambalaj, ce se vrea „principial“, pentru cîrlige ieftine, destinate să satisfacă gusturile unor spectatori certaţi cu buna creştere, cu bunele moravuri, străini de exigenţele artistice şi intelectuale pe care publicul cumsecade, muncitor, le pretinde împlinite, indiferent de teatru şi de genul spectacolului.

Şi, pentru că nu există, după cum se vede, cîrlig fără ambalaj, dar nici articol fără sfîrşit, întrebăm în încheiere pe descoperitorii reţetei descrise aici: cine are nevoie de asemenea — cu iertăciune fie spus — „satire“?

În nici un caz, publicul nostru larg. Acesta, dornic să fie la curent cu cele mai bune şi mai noi producţii muzicale şi coregrafice de pretutindeni, nu simte nevoia să fie „educat“, audiind tocmai lucrările pe care, ar trebui să credem, le repudiază înşişi cei ce organizează şi aprobă respectivele spectacole.

Saşa GEORGESCU

Rectificare

Dintr-o regretabilă greşeală tehnică a redacţiei, în articolul *Orientare ideologică şi practică teatrală,* apărut în numărul 7/1958 al revistei noastre, au fost atribuite Teatrului de Stat din Bacău unele lipsuri care aparţin, de drept, Teatrului din Baia Mare. Facem cuvenita rectificare, mulţumind conducerii Teatrului din Bacău pentru promptitudinea cu care ne-a atras atenţia asupra erorii săvîrşite.

meridiane

M. H. A. T. la Londra şi Paris: un turneu de mare strălucire

Cu mai multe săptămîni înainte de începerea oficială a turneului M.H.A.T.-ului, presa şi oamenii de teatru din capitala engleză se aflau în plină efervescenţă : după 60 de ani de glorioasă existenţă, Teatrul de Artă din Moscova îşi anunţa turneul la Londra pentru a juca în faţa unui public reputat prin temperamentul cu totul rezervat şi prin exigenţa lui, mai ales atunci cînd este vorba de a răsplăti cu aprecieri pozitive o manifestare artistică străină. Se întrebau unii dacă necunoaşterea limbii ruse nu va fi un impediment în calea transmiterii ideilor textului cehovian şi dacă în ultimă analiză acest impediment nu va fi atît de mare încît să opereze o distanţare serioasă între public şi interpreţi şi să împiedice astfel legătura ce trebuie să existe între scenă şi sală.

Şi în timp ce unii oameni de teatru se lăsau în voia ipotezelor de tot soiul, iar cronicarii îşi pregăteau cu competenţă condeiele, spectatorii îşi făceau datoria, consumînd în timp de ore distanţa între capătul cozii şi ghişeul de vînzare a biletelor.

Ziua mult aşteptată de 15 mai a venit şi, odată cu ea, s-a produs un eveniment neobişnuit : a fost, cum se exprima un comentator al revistei de specialitate engleze „Theatre World“, un prilej cu adevărat memorabil. *Livada de vişini* a deschis seria acestor spectacole memorabile. Comentariile entuziaste n-au aşteptat nici măcar căderea cortinei „dar odată cortina lăsată — mărturiseşte cronicarul — am pierdut sentimentul că ne aflăm într-un teatru. A fost o reală experienţă de viaţă, şi mult timp de aci înainte vom rămîne uimiţi de naturaleţea întregii manifestări, de felul în care aceşti actori întruchipează în faţa ta, a spectatorului, personajele şi creează atmosfera piesei... În ciuda faptului că joacă de luni şi ani de zile aceleaşi roluri, autenticitatea cu care actorii îşi întruchipează personajele te face să crezi că le joacă pentru prima oară !“

Dar după *Livada de vişini* superlativele erau consumate. *Trei surori*, al doilea spectacol, a impus tonul unor constatări epocale. „Această piesă — spune cronicarul — este într-adevăr o piatră de încercare şi Teatrul de Artă din Moscova a demonstrat din nou şi în mod strălucit tot ascendentul său cu această operă adînc emoţională...

Am avut prilejul de a aplauda o interpretare cu adevărat minunată a unei piese mari ; fiecare rol a fost întruchipat cu o gamă de-a dreptul caleidoscopică. Kira Ivanova în Olga, Margareta Yurieva în Maşa şi Raissa Maximova în Irina au redat cu perfecţiune şi măiestrie trăsăturile rolurilor“.

Presa cotidiană şi cea săptămînală au căutat să oglindească evenimentul cu toată spontaneitatea, cronicarii întrecîndu-se în elogii şi superlative. „M.H.A.T.-ul — scria „News Chronicle“ după primul spectacol — este cel mai de seamă teatru din lume“. Iar „Daily Express“ consacra un articol editorial prezenţei acestui teatru sovietic la Londra, subliniind deosebita semnificaţie a acestui fapt, care „prin importanţa lui are valoarea unor adevărate relaţii diplomatice“.

Pe de altă parte, cronicarul lui „Reynolds News“ este impresionat de nivelul înalt al măiestriei actoriceşti şi scrie: „Acesta este unul dintre evenimentele teatrale de cea mai mare importanţă". „Nu sîntem obişnuiţi să vedem prea des actori atît de mari", este părerea lui „Pleasant Players".

În vreme ce la Londra presa urmărea zi de zi spectacolele M.H.A.T.-ului şi dădea glas entuziasmului său fără rezerve, apreciind în amănunt şi pe larg fiecare spectacol, Parisul pregătea şi el atmosfera primirii acestui neobişnuit turneu. Aşa, de pildă, „Rendez-vous des Théâtres du Monde" închină aproape în exclusivitate un număr teatrului din U.R.S.S. Un larg articol de analiză subliniază întinderea acestei instituţii, amploarea şi calitatea ei în prima ţară a socialismului. Şi oricît de documentat este autorul acestei analize, el îşi dă seama că nu va putea cuprinde fenomenul în toată vastitatea lui, făcînd rezerva că „nu este vorba de a face mai mult decît un rezumat".

Piesele *Livada de vişini, Trei surori* şi *Unchiul Vanea* sînt prezentate pe scurt, pentru ca apoi să fie analizate spectacolele unei stagiuni teatrale din Moscova. André Barsacq îşi aduce şi el contribuţia semnînd un articol închinat lui Cehov, „Secretul lui Cehov", în care bine cunoscutul om de teatru parizian se ocupă de arta teatrală a marelui dramaturg, pe care o ilustrează cu o seamă de date analitice conţinute în prefaţa pe care tot el a scris-o la volumul *Teatrul lui Cehov.*

„Dragostea lui pentru om — spune Barsacq —, dorinţa lui de a-l cunoaşte şi de a-l apăra, sensibilitatea sa, revolta împotriva vulgarităţii şi a falselor valori, credinţa sa în destinul omenirii fac din Cehov un prieten al tuturor acelora care, ca şi el, suferă de pe urma nedreptăţilor şi durerilor.

Prezenţa lui exigentă şi demnă de toată atenţia ne sileşte să ne lepădăm de orice artificiu, să devenim mai simpli şi mai adevăraţi, mai noi înşine. Adevăratul miracol al lui Cehov este marea lui căldură umană".

În tonul unui astfel de articol de prezentare a dramaturgiei lui Cehov se citesc deopotrivă respectul şi dorinţa de a vedea cît mai degrabă întruchipate pe scena pariziană, de către teatrul care este cel mai profund legat de dramaturgia lui, piesele care alcătuiesc repertoriul M.H.A.T.-ului.

Şi într-adevăr, continuînd seria succeselor de la Londra, M.H.A.T.-ul cucereşte la Paris inimile francezilor.

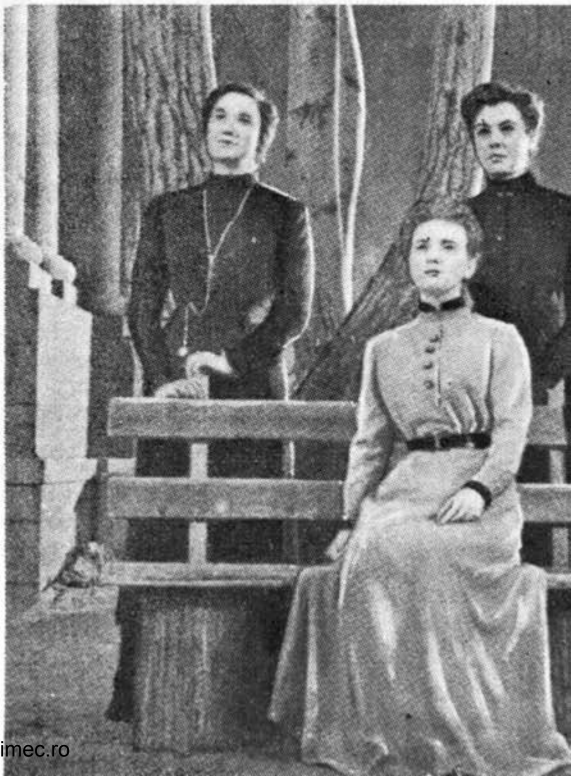
1922, anul în care Stanislavski făcea cunoscut francezilor acest teatru; 1936-37, cel de al doilea turneu în Franţa al M.H.A.T.-ului şi, în sfîrşit, 1958, an în care pe scena Teatrului Naţiunilor M.H.A.T.-ul îşi poartă din nou solia — toate acestea vor rămîne date importante pentru iubitorii de teatru din această ţară.

Presa franceză acordă evenimentului preţuirea pe care o merită şi ea reiese cu prisosinţă din aprecierile călduroase ale cronicarilor de specialitate. „Datorăm trupei Teatrului de Artă din Moscova bucuria unor seri dintre acelea de care, mai tîrziu, ne amintim spunînd „era pe atunci cînd...", scrie în „L'Humanité" cronicarul Guy Leclerc.

„*Unchiul Vanea* este un nou triumf" remarcă acelaşi cronicar, subliniind cît de sărace sînt cuvintele atunci cînd trebuie să vorbeşti despre un spectacol care este un adevărat eveniment.

Scena finală din „Trei surori" de A. Cehov. De la stînga la dreapta: Kira Ivanova (Olga), Raissa Maximova (Irina), Margareta Yurieva (Maşa)

(Din revista „Theatre World" — iunie 1958)



Parizienii au ajuns la „adevărata sursă a lui Cehov", constată încă în titlul articolului său publicat în „Les lettres françaises", Jean Gandrey-Rety. „Au existat bune demonstrații Cehov in Franța, dar adevărata chintesență scenică a acestuia este fără îndoială cea pe care o oferă M.H.A.T.-ul. Jocul actorilor, apreciabil prin unitatea și diversitatea sa, caracterul firesc și discreția mijloacelor de interpretare, urmărirea detaliului, decorul și costumele, lumina și sonorizarea" sint atribute ale triumfului pe care il consemnează Jean Gandrey-Rety. Dincolo de orice alt comentariu, el acordă spectacolelor calificativul de *desăvîrșite*.

Sint doar citeva comentarii culese și din presa franceză ; ele se adaugă celor engleze, pentru a învedera că și pentru spectatorii francezi, iulie 1958 va rămine.... „atunci cînd M.H.A.T.-ul a jucat pe scena Teatrului Națiunilor".

*

Publicăm mai jos și corespondența din Londra, special adresată revistei noastre, a cronicarului dramatic Ossia Trilling.

Un moment memorabil la Londra

Într-un articol pe care l-a publicat in gazeta duminicală londoneză „Observer", Alexandr Solodovnikov punea întrebarea : „Va înțelege oare Londra spectacolele noastre cehoviene ?"

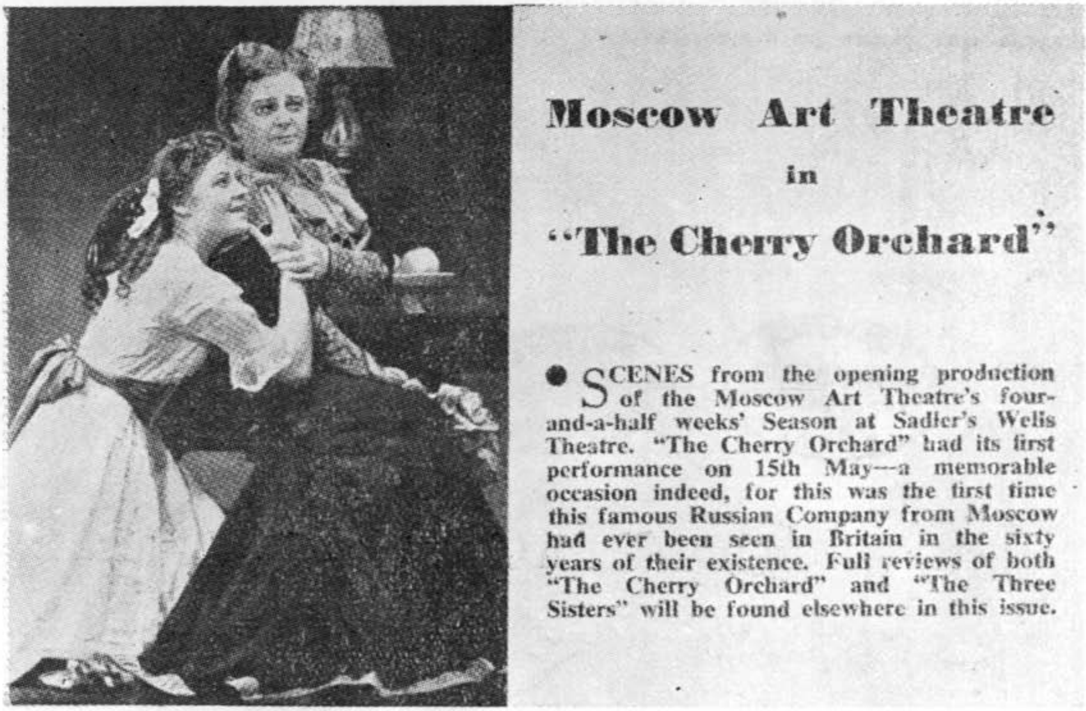
Il pot asigura pe Alexandr Vasilievici că îngrijorarea lui era cu totul neintemeiată. La drept vorbind, cred că s-a convins el însuși de aceasta. Pentru că Londra a înțeles perfect ce a vrut să spună M.H.A.T.-ul în cele trei spectacole ale sale : *Unchiul Vanea, Trei surori* și *Livada de vișini,* pe care le-a prezentat cu prilejul primului turneu întreprins în Anglia de la înființarea acestui teatru, acum 60 de ani. Mai mult chiar : reacția publicului și a presei a fost fără precedent. Eu unul, cel puțin, nu am cunoștință de vreun alt caz în care cronicarii dramatici să fi elogiat cu atita unanimă neprecupețire un teatru străin.

Acum citeva luni, pregătindu-i pe cititorii unei reviste de teatru din țara mea în vederea apropiatului turneu al M.H.A.T.-ului, scriam că Cehov a fost un profet al viitorului, în care intrevedea, cu o încredere optimistă, traiul fericit, rod al muncii tuturor, de care va avea parte omenirea în anii ce vor veni. Mai scriam că multe din personajele lui sînt purtătorii acestei credințe — de la tinărul student Vengherovici (din prima lui lucrare dramatică, așa numita *Piesă fără titlu,* jucată anul trecut în Franța de către Teatrul Național Popular al lui Jean Vilar sub titlul *Platonov nebunul)* la Astrov ; de la Trofimov la Tuzenbach și Verșinin.

Lucrul apare limpede în noua montare a *Livezii de vișini,* realizată de Victor Stanițin, care a luat locul aceleia realizate în perioada dintre cele două războaie de Nemirovici-Dancenko. În 1958 — premiera a avut loc la Moscova în luna aprilie — eroii piesei sînt, neîndoielnic, Trofimov și Ania și „cheia" piesei ne-o dă replica lor finală : „Te salut, viață nouă !" Trofimov nu mai apare ca un fel de Hamlet mai puțin rafinat, ci, deși întrucitva stîngaci, ca un om convins, încrezător în viitorul luminos al omenirii. Cînd descrie mizeria în care trăiau, în Rusia prerevoluționară, muncitorii și țăranii, e deajuns să ne ducem cu gîndul la statisticile care arată că astăzi U.R.S.S. are mortalitatea infantilă cea mai scăzută din lume, pentru ca să ne însușim, ca pe deplin justificată, interpretarea lui Stanițin.

Aceleași valorificări „pozitive" le descoperim și la Pavel Massalski în Verșinin din *Trei surori* (rol jucat cîndva chiar de Stanislavski). Verșinin e un om oarecum plictisit și ușuratic. El dă însă glas convingerii autorului că se pregătește o viață mai bună. Pină și unchiul Vanea ne-a fost înfățișat ca un personaj plictisit, poate prea înclinat să se tînguie, ce-i drept, dar în același timp, ca un om de o mare demnitate ; și această demnitate transpare în orice clipă, destrămînd nuanța de ridicol aparent, cu care l-a înzestrat autorul în text. În același spectacol, interpretarea patetică a Soniei de către Tatiana Lennikova e veridică, umană, aproape pasionată, cu o fizionomie pozitivă neîndoielnică în clipa în care, dezmierdîndu-l pe nenorocitul ei unchi, îi spune „vom munci".

Cehov este un autor foarte prețuit și bine cunoscut în Anglia. De aceea, criticii noștri sînt pe deplin familiarizați atît cu textul, cît și cu problemele pe care le ridică interpretarea personajelor cehoviene. Cu atît mai lesne le-a fost să-și dea seama de măiestria spectacolelor oferite de M.H.A.T. În regia lui Iosif Raevski, *Trei surori* a stîrnit aceeași admirație ca și celelalte două piese de Cehov, cu atît mai mult cu cît a prilejuit afirmarea tinerei generații actoricești a Teatrului de Artă. Kira Ivanova (Olga), Margareta Yurieva (Mașa) și Raissa Maximova au creat, fiecare, o interpretare armonioasă, perfect închegată, disciplinată, nerămînînd mai prejos de măiestria și experiența predecesoarelor lor consacrate. Alături de ele, și ceilalți „nou-veniți" în distribuție s-au achitat de rolurile lor cu o egală pasiune, declanșînd aplauze și aclamații la spectatori, și elogii neprecupețite în presă. Echilibrul desăvîrșit al spectacolelor n-a fost nicidecum tulburat, ba dimpotrivă, consolidat de contribuția unor reprezentanți ai generației vîrstnice ; Alexei Gribov — în Cebutikin, și în Firs — se cuvine menționat aparte,



Moscow Art Theatre
in
"The Cherry Orchard"

● **SCENES from the opening production of the Moscow Art Theatre's four-and-a-half weeks' Season at Sadler's Wells Theatre. "The Cherry Orchard" had its first performance on 15th May—a memorable occasion indeed, for this was the first time this famous Russian Company from Moscow had ever been seen in Britain in the sixty years of their existence. Full reviews of both "The Cherry Orchard" and "The Three Sisters" will be found elsewhere in this issue.**

Scenă din „Livada de vișini" de A. Cehov. Alla Tarasova (doamna Ranevskaia), Larissa Kașanova (Ania)

În text: *Teatrul de Artă din Moscova*
în
„Livada de vișini"

Scenă din spectacolul de deschidere al Teatrului de Artă din Moscova care a dat o serie de reprezentații în sala Sadler's Wells, timp de 4 1/2 săptămîni. La 15 mai a avut loc prima reprezentație cu „Livada de vișini" — prilej cu adevărat memorabil, căci în cei 60 de ani de existență a acestei formații teatrale, a putut fi văzută pentru prima oară de spectatorii din Anglia. Dăm mai jos o serie de relații asupra a două spectacole cu „Livada de vișini" și „Trei surori".

(Din revista „Theatre World" — iunie 1958) fiind un actor deosebit de înzestrat, de mare subtilitate şi perfecţiune.

În sfîrşit, e necesar să vorbim despre excepţionala contribuţie a tehnicienilor. Efectele de lumină şi cele sonore şi-au avut partea lor — importantă şi evidentă — în reuşita spectacolelor. Imi pare nespus de rău că, din considerente de economie, Mihail Kedrov — regizorul spectacolului — a fost nevoit să renunţe la decorul grădinii din primul act, începînd acţiunea piesei *Unchiul Vanea* de-a dreptul în decorul actului doi. La fel s-a procedat şi în cazul celor *Trei surori*, din noua montare dispărînd o soluţie scenică ingenioasă care-i aparţinuse lui Nemirovici-Dancenko : salonul şi sufrageria erau plasate pe o turnantă care se mişca foarte lent, imperceptibil, în aşa fel încît atenţia să fie permanent concentrată asupra dialogului semnificativ al personajelor principale în momentul respectiv, în vreme ce, în restul scenei, „acţiunea de fundal“ curgea fără întrerupere !

În concluzie : un turneu de mare strălucire, un succes răsunător. Accesibil sensurilor universale ale dramaturgiei cehoviene, publicul londonez nu s-a lăsat intimidat de necunoaşterea limbii ruse şi a umplut sala pînă la refuz, seară de seară. Turneul Teatrului Academic de Artă din Moscova la Londra a marcat un moment memorabil în istoria teatrului englez, ca şi a celui rus.

Ossia TRILLING

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMINE

REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA:
Str. Const. Mille nr. 5 — 7 — 9 Bucureşti
Tel. 4.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poştali
şi oficiile poştale din întreaga ţară
PREŢUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe şase luni, 60 lei pe un an

Lei 5